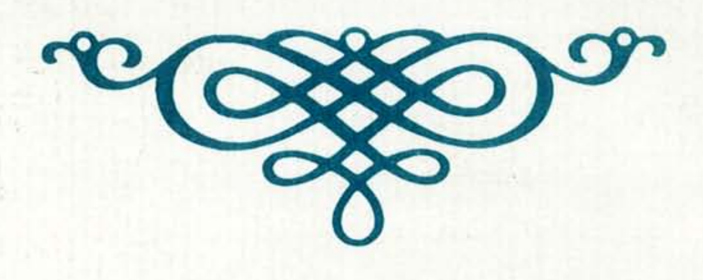
Cuadernos Hispanoamericanos

476

Febrero 1990





HAN DIRIGIDO ESTA PUBLICACIÓN
Pedro Laín Entralgo
Luis Rosales
José Antonio Maravall

DIRECTOR
Félix Grande

JEFE DE REDACCIÓN
Blas Matamoro

SECRETARIA DE REDACCIÓN
María Antonia Jiménez

SUSCRIPCIONES
Alvaro Prudencio
Teléf.: 583 83 96

REDACCIÓN Y ADMINISTRACIÓN
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4 - 28004 MADRID
Teléfs.: 583 83 99 y 583 84 01

DISEÑO
Manuel Ponce

IMPRIME
Gráficas 82, S.A. Lérida, 41 - 28020 MADRID

Depósito Legal: M. 3875/1958
ISSN: 00-11250-X — NIPO: 028-89-003-0



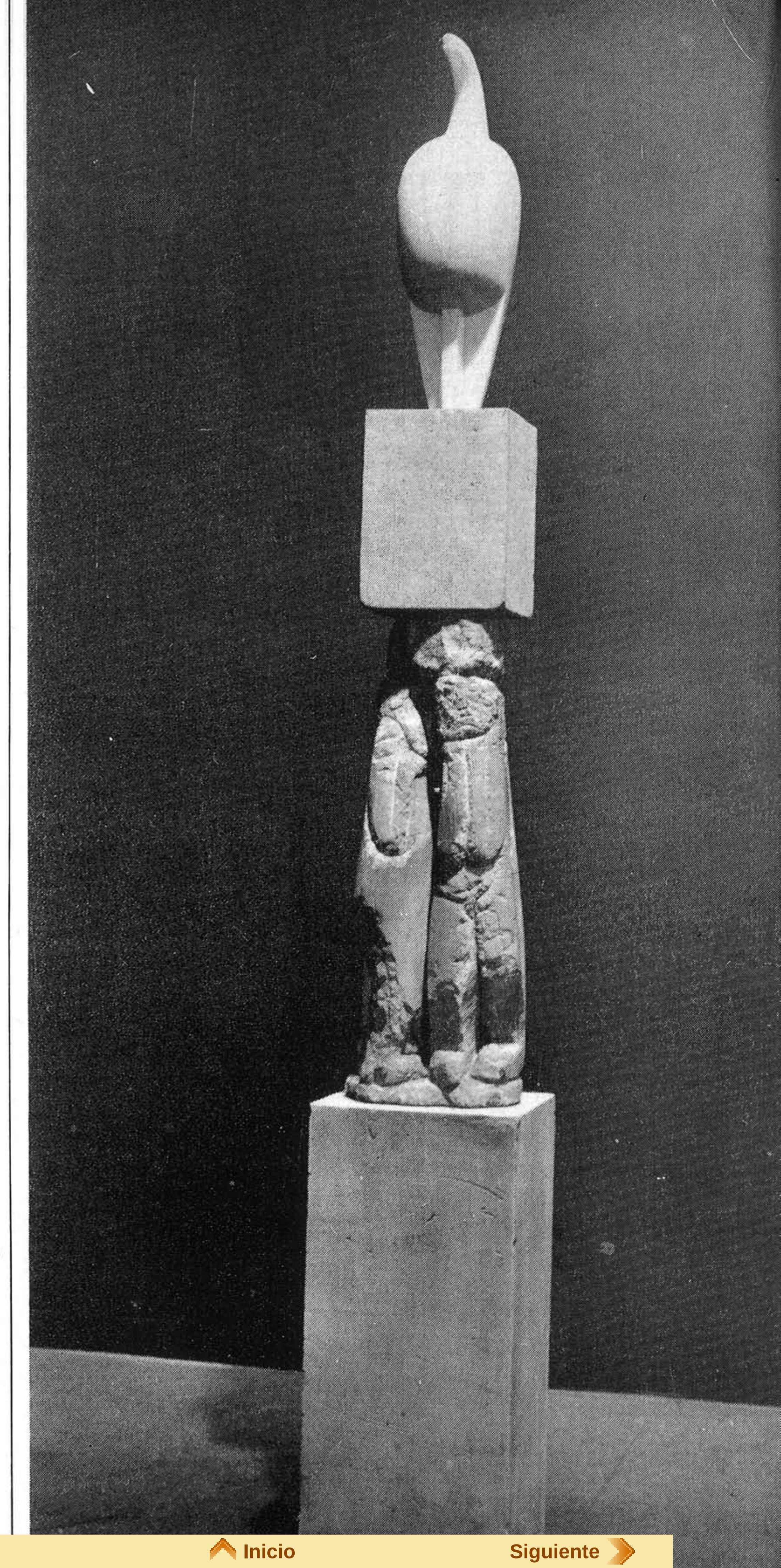
476

Invenciones y ensayos

476 Cuadernos Hispanoamericanos

Cuadernos Hispanoamericanos
476

INVENCIONES Y ENSAYOS



Constantin Brancusi: ***La maiastra*** **(1912).**

«La maiastra es un pájaro legendario salido de los cuentos populares rumanos (...) En medio de las tinieblas lanza su grito de combate para devolver al hombre la fe en su destino.» (Ionel Jianou).



Rumania, entre el holocausto y la libertad

Habría que tener la concisión de un Guicciardini, embajador de Florencia ante los Reyes Católicos, en su *Relazione di Spagna*, para poder relatar serena y sucintamente lo que ha ocurrido en Rumania durante el último medio siglo, uno de los períodos más trágicos de su historia. No creo que el modelo guicciardiniano, diplomático agudo, historiador y escritor ilustre, pueda ser seguido en esta hora tensa y dolorosa, cuando muchas esperanzas florecen sin que desgraciadamente puedan arraigar con fuerza en nuestro espíritu. Este medio siglo de sufrimientos y sacrificios sin límite de un pueblo, acaba de culminar en la masacre y el genocidio, llevados a cabo por los instrumentos de una tiranía de tipo personal e ideológico cristalizada en el poder de un clan y una casta beneficiaria de todos los bienes, recursos y esfuerzos de una nación esclavizada en el más radical sentido del término. Algo que puede sí, singularizarse, pero al mismo tiempo puede brindar la imagen definitiva de lo que puede dar de sí el comunismo al servicio de una casta implacable, en cuyas manos la ideología no es otra cosa que un instrumento absoluto de poder, una casta sin el menor apego a los sentimientos de un pueblo sometido, sin comprensión ni piedad humana. Imagen perfecta de lo que Marx mismo definía por su cuenta y con su intencionalidad «despotismo asiático». Resultado irrefrenable de la misma idea de Lenin de que lo único importante es el poder. Todo ello en un tiempo como el nuestro, del cual otro profeta, León Trotsky, decía: «En el siglo XX el poder es triste», frase recogida por Albert Camus. También fue Trotsky el que sobre el tema dijo: «Quien no ama el poder unido al crimen, no debía nacer en nuestro siglo».

Lo ocurrido ahora en Rumania no puede comprenderse sin echar la vista atrás. Esta vez la lógica de la historia, que bajo este aspecto se halla muy lejos del fin, es la lógica del crimen. Los que, como Francis Fukuyama, se ve que no han leído a Nietzsche, siguen confundiendo el fin de la cultura con el fin de la historia, se limitan a lanzar fórmulas de fácil consumo, y tan contentos. Conviene, repetimos, volver atrás en la propia historia del pueblo rumano durante los últimos cincuenta años, para entender algo de la actual culminación del drama. La figura y la acción de Ceausescu, el nuevo Nerón rumano y de la casta sangrienta formada en pocos años —prácticamente los últimos quince de los

veinticinco que ha durado su dictadura personal— alrededor de su clan familiar, no conviene que se las vea desgajadas del contexto de estos trágicos cincuenta años. Ella y su experiencia pertenecen a una fase de postestalinismo en cierto modo distanciada de la anterior, en realidad más dilatada y sin duda más sangrienta, si cabe, que la suya misma. Entre el estalinismo aplicado a sangre y fuego sobre un pueblo como el rumano, en nada permeable a la experiencia comunista, en la década de los cincuenta y parte de los sesenta, y el actual levantamiento de todo un pueblo, completamente desarmado, contra una tiranía demente y criminal, hay varias etapas que conviene analizar. Cuando Ceausescu toma el poder en Rumania, en 1965, no se trataba de un personaje desconocido o roto del pasado estalinista de feroz represión y anulación de todo núcleo de disidencia u oposición, de Rumania. Durante veinte largos años, él había sido el brazo derecho de Georghe Gheorghiu-Dej, el hombre de Stalin en Rumania. El antiguo zapatero remendón que ingresa en las escasas filas del partido comunista (nunca antes del mes de agosto de 1944 este partido había pasado de la cifra de mil miembros y unas decenas de simpatizantes) a la edad de quince años, conoce a Dej durante la guerra en un campo de concentración y se convierte en su servil seguidor personal. Durante el régimen de Dej es enviado a la escuela de cuadros de Moscú, se le encargan misiones de confianza en el control político del Ejército y como Ministro de Agricultura lleva a cabo su primer genocidio que nada puede envidiar al último, contra los campesinos opuestos a la colectivización. Las metralletas de los servicios de seguridad fueron siempre el único método de ejercicio del poder que el futuro dictador sabría emplear con éxito. Luego se encuentra al frente del mando de los cuadros del partido, puesto que lo ostentaba a la muerte, a los 64 años, por cáncer, de Dej y le permitió fácilmente, en 1965, el acceso al puesto supremo del partido y el Estado donde llegaría a empuñar materialmente según fotos de ocasiones solemnes el cetro imperial y real del poder absoluto y personal.

Hubo, con todo, un lustro durante el cual los rumanos gozaron de ciertas liberalizaciones, la cultura recupera parte de sus valores tradicionales («Mostenirea culturala» —la herencia cultural, según la terminología de la era Ceausescu), mejora el nivel de vida de las gentes. Una especie de «quinquenium Neronis» cuando el joven emperador loco se deja aconsejar por Séneca, su maestro. Este lustro en el caso de Ceausescu culmina en la primavera de Praga a la cual apoya visitando a Dubcek un día antes de que los tanques rusos invadieran Checoslovaquia. Naturalmente no piensa un solo momento en llevar la primavera de Praga a su país, pero moviliza al pueblo rumano contra una posible invasión rusa. En aquel momento ya no había tropas rusas en Rumania. Gheorgiu Dej había sido el único dirigente satélite que convenció a Khruschef de retirarlas del territorio rumano, asegurándole la fidelidad de su país a Moscú y al Pacto de Varsovia. Durante aquel lustro las esperanzas rumanas en la apertura de un nuevo período fueron grandes. El dominio de Ceausescu parecía popular y nada despótico y todos lo aceptaban, recordando los años de terrible represión estalinista (1948-63) ordenada en toda Rumania por los agentes de Moscú y su feroz instrumento rumano de terror y de muerte, en las cárceles repletas, en el canal Danubio-Mar Negro y en sin número de campos de horror reeducativo como el de Pitesti de terrible memoria. Tanto ganó en aquellos años Ceausescu las simpatías de la población y de algunos intelectuales, que alguno, como el exiliado Mir-



cea Eliade, en una entrevista de los primeros años del setenta en la revista *Luceafarul* de Bucarest, llegó ingenuamente a pedir... «el premio Nobel de la paz para Ceausescu». Pero a partir de 1973/74 la situación vuelve a los cauces estalinistas en Rumania. El modelo fue Breznev, gradualmente superado. Al poder omnímodo del nuevo dictador que había ido apartando cualquier sombra de «troika» en compañía de antiguos dirigentes, se une el de su mujer, Elena Petrescu, que nunca había tenido cargos de relevancia, a pesar de haber sido, como su marido, vieja militante del partido, desde la adolescencia, y del clan familiar, hermanos, hijos, cuñados, que ocupan cargos importantes en el Estado y el partido. El moderado primer ministro George Maurer es excluido y las purgas de los altos cargos no puramente familiares son continuas hasta el final. No hay oposición interna, ni disensión, ni nada. Todo está controlado en forma férrea por una policía secreta personal y órganos de seguridad en gran escala, fruto de una casta decidida a aumentar cada vez más su poder exclusivo y sus beneficios materiales. Así, hasta la catástrofe y el holocausto final, cuanto todo un pueblo de desheredados está dispuesto al último sacrificio por el pan y la libertad.

Pero es preciso, repetimos, intentar en lo posible seguir el proceso y el drama rumanos desde el principio... ¿En qué fecha se puede establecer este principio? Hay, sin duda, una fecha capital, fuente objetiva de todos los desastres internos de una nación, proyectada naturalmente en la gran coyuntura internacional y sus avatares durante medio siglo. Estamos en diciembre de 1937. El rey Carol II de Hohenzollern Sigmaringen, el tercero de una dinastía que había forjado la Gran Rumania que alcanza su plena unidad de gentes y territorio de la misma lengua y la misma cultura en 1918, inicia su trayectoria que en el espacio de menos de tres años le convierte en un antecesor de Ceausescu. Aventurero, rey de opereta, traído del exilio donde lo había relegado su propio padre por unos dirigentes políticos sin visión del futuro, el rey Carol accede al trono rumano en junio de 1930. Desde el primer momento persigue aprovecharse personalmente de la lucha entre los partidos políticos, para su deterioro y pulverización. Con todo, la democracia rumana existía y se manifestaba eficazmente. En diciembre de 1937 el mandato del partido liberal encabezado por el primer ministro George Taterescu, termina. Son convocadas elecciones generales. Ante el peligro de que estas elecciones fueran «manipuladas» por el rey y el partido en el poder, el nacional liberal, tiene lugar un pacto de «vigilancia» común entre Julio Maniu, jefe del partido nacional campesino y Cornelio Codreanu, en nombre del partido «Totul pentru Tara» (Todo por la Patria-Guardia de Hierro). Ambas organizaciones obtienen la mayoría y el rey, invocando el «peligro fascista», anula los comicios, para instaurar una dictadura personal, también de estilo «parafascista», con un partido único («Frente del Renacimiento Nacional») con el rey como jefe, con uniforme y saludo romano, imitando el ejemplo de su cuñado el rey Alejandro de Yugoslavia, asesinado en 1934 en Marsella. Se abroga la Constitución democrática de 1923 y en marzo de 1938 Carol somete a plebiscito una nueva Constitución, dictatorial, suprimiendo todos los partidos políticos, plebiscito que obtiene el 99% de los votos, obligatoriamente emitidos. El rey recluta a sus colaboradores entre los tránsfugas de los partidos políticos. Su instrumento principal es Armand Calinescu, del partido campesino. Maniu es recluido con domicilio obligatorio. A Codreanu se le procesa por «alta traición» y algunos meses más

tarde es asesinado junto a trece compañeros en el traslado de una cárcel a otra. Todos los dirigentes de la Guardia de Hierro son encarcelados o muertos. Algunos miembros de esta organización matan en septiembre de 1939 al primer ministro Armand Calinescu. En represalia, el rey manda asesinar en las cárceles a unos centenares de dirigentes de esta organización y a miembros de la misma cuyos cadáveres son expuestos en las plazas públicas. Casi inexistente en este período, el partido comunista no sufre persecución alguna. Algunos simpatizantes suyos, como el sociólogo Mihail Ralea, son ministros en el Gobierno de Carol. Mientras tanto la situación internacional se complica. Carol navega entre las alianzas con las democracias occidentales y los intentos desesperados por conquistar las simpatías de Hitler a quien visita en Berchtesgaden en noviembre de 1938. Buena parte del petróleo rumano va a Alemania. El pacto germano-ruso de agosto de 1939 viene a complicar todavía más las cosas. En los acuerdos Hitler-Stalin se prevé ya la cesión de la Besarabia rumana a los rusos. Estos la ocuparán en junio de 1940, agregándose por cuenta propia, sin protesta alguna de Hitler que ya tenía *in mente* la guerra contra la URSS, la Bucovina rumana del norte y el territorio de Hertza.

Pero la catástrofe rumana preparada en gran parte por la dictadura de Carol no termina aquí. En el verano de 1940 el *Diktat* germano-italiano de Viena concede a Hungría una cuña notable en el territorio rumano de Transilvania. Para integrar en Hungría a la minoría húngara del centro de Transilvania, gran parte de un territorio poblado por rumanos es cedida también. Los acuerdos de Craiova ceden a Bulgaria la región del Cuadrilátero, al sur de la Dobrugia, entre el Danubio y el Mar Negro.

Carol cae él mismo en septiembre de 1940, abdicando a favor de su hijo Miguel. El poder real lo asume el general Antonescu, con el título de *Conducator* en colaboración con lo que quedara de la Guardia de Hierro. Se inicia una estrecha colaboración con Alemania. En enero de 1941 Antonescu, con el consentimiento de Hitler, elimina a la Guardia de Hierro del Gobierno y en junio del mimo año entra en guerra contra Rusia al lado del Eje. La oposición democrática rumana encabezada por los jefes del partido liberal y el partido campesino, Bratiano y Maniu, piden a Antonescu que las tropas rumanas se detengan una vez conquistada Besarabia y Bucovina del Norte. Cosa de todo punto imposible en aquellas circunstancias, de modo que Rumania sigue en guerra hasta agosto de 1944, cuando, con los rusos avanzando hacia el corazón del país, el rey Miguel y los reconstituidos partidos políticos «históricos» (liberal, campesino, socialdemócrata y —agregado por la fuerza de los acontecimientos— un partido comunista constituido por poco más de mil militantes), firman un armisticio con los rusos y las potencias aliadas. Los rusos y sus colaboradores improvisados se instalan en Rumania. Son años terribles. Antonescu y sus principales colaboradores son presos, procesados, condenados y ejecutados. Es curioso señalar que en su acción de los últimos años, de recuperación de la «herencia» (mostenirea), Ceausescu ha proporcionado a un amigo suyo en Italia para publicar una importante documentación de los archivos del Estado rumano, que tiene como fin reivindicar la figura de Antonescu como héroe nacional sacrificado por los rusos. Tres volúmenes de gran amplitud integran hasta la fecha este libro titulado: *Mariscal Antonescu.* ¿Qué ha podido determinar a Ceausescu a ayudar y estimular —de otra forma no se explica la entrega de importante documentación de los archivos secretos— la publica-



ción de una obra de esta naturaleza? ¿Sus tensiones con Moscú? ¿Su deseo de independencia? ¿Su tendencia paranoica a identificarse con toda la historia rumana que habría de culminar en su persona y en su obra?

Los gobiernos de la transición —1945-1947— y el rey Miguel no pueden detener la voluntad rusa de someter a Rumania a un partido comunista improvisado en sus filas inexistentes. Debido a esta situación específica una realidad singular y paradójica será la realidad rumana en los últimos cuarenta años. Nunca hubo allí comunistas fieles a un ideal social. El nacionalismo rumano, el ser el comunismo la imagen de una Rusia siempre amenazante de la existencia del pueblo rumano, hizo imposible un partido comunista en Rumania. Fue precisamente un «a posteriori», de Ceausescu mismo quien lo inventara y se reinventara a sí mismo y a su mujer «héroes socialistas» a los quince años. Toda una historia inventada *à rebours.* Proyectada hacia atrás desde una actualidad desoladora y sin esperanza. Pero recojamos el discurso desde mediados de los años cuarenta. Hambre, desolación y muerte. En vano el rey Miguel y los efímeramente resucitados partidos políticos intentan poner freno a los desmanes. En las elecciones de 1947, los partidos democráticos obtienen el 80% de los votos. Vishinsky amenaza en Bucarest, los mariscales rusos amenazan, el escaso grupo de comunistas llegados en los tanques rusos buscan instrumentos de la vieja política que utilizan para anular toda oposición. Uno de estos instrumentos es Petru Groza, elegido presidente de una República Popular rumana al abdicar bajo amenaza directa el rey en diciembre de 1947. Durante el período de la transición, a saber entre 1945 y 1948, la escoria social rumana se precipita a engrosar las filas de un partido comunista en artificial gestación. Esta artificial gestación crearía, ya para siempre, como decíamos, una situación singular y paradójica para el llamado comunismo rumano. Esto hará imposible una disidencia interior. Faltan, con la excepción sola de Lucrecio Patrascanu, intelectual comunista entre pocos, procesos de «purgas» interiores en Rumania, a semejanza, a partir de la rebelión de Tito en Yugoslavia, del proceso Rajk en Hungría, el proceso Slansky en Checoslovaquia y algo más tarde la persecución de Gomulka en Polonia. Ni en esta primera etapa, ni después, ni a la muerte de Dej, ni a lo largo del imperio de Ceausescu, jamás hubo prácticamente rebeldes comunistas, renovadores o idealistas en Rumania. La falta absoluta de un comunismo histórico hizo imposible la aparición de una disidencia interior, la única posible en otros países del Este satelizado.

Algunos elementos de la vieja clase política rumana, alguno de segunda fila como Groza, que nunca formó parte oficialmente del partido comunista, pero fue impuesto por Stalin consciente de la debilidad del «partido» en Rumania, o el antiguo Primer Ministro liberal Tatarescu, el profesor Ralea, Iorgu Iordan, filólogo romanista de renombre, antiguo presidente del Frente Antifascista Rumano, un escaso número de intelectuales de segunda fila con la excepción del novelista Mihai Sadoveanu, presidente de la Asamblea Nacional en los años cincuenta, crearon un conglomerado exterior para que los servicios rusos montaran sus propios instrumentos de acción y gobierno en Rumania. Fue también Stalin personalmente el que decidió la jefatura del partido en los años 1951-1952. Dos grupos se habían formado una vez liquidada por completo la oposición democrática. De un lado el viejo comunista rumano, el ferroviario Jorge Gheorghiu Dej, encarcelado desde 1934



hasta 1944. De otro los hebreos Ana Pauker, famosa por su virulencia y fidelidad a Stalin (durante las «purgas» de Moscú denuncia a su propio marido que es fusilado y en Moscú tiene un hijo natural de su unión con Maurice Thorez), Vasile Lukács y Kishinevsky. Los cuatro son convocados en Moscú por Stalin a principios de los años cincuenta, quien declara: «El partido es muy débil en vuestro país y los instintos nacionales muy fuertes. No conviene que la dirección pertenezca al grupo hebreo. El jefe será el rumano Dej». Esto hará que en torno a Dej flote un cierto aura de nacionalismo, hecho que no le impedirá ejecutar al «nacionalista» Patrascanu, comunista de vieja data y beneficiario de cierta simpatía por su actitud crítica contra la ocupación cruel y despiadada, destructora de todo el patrimonio material y moral rumano, tres años después de la muerte de Stalin, cuando Kruschev ya había iniciado cierta desestalinización en Rusia y en Polonia vuelve el «nacionalista» Gomulka.

Tres etapas presenta el proceso de sovietización-estalinización y, en suma, comunistización de Rumania. Una etapa que corre desde 1948 hasta 1956, a raíz del discurso de Kruschev denunciando en parte los crímenes de Stalin. Una etapa que va desde esta fecha hasta la muerte de Dej y la llegada de Ceausescu. Esta segunda etapa tiene un pequeño respiro entre 1956 y 1959. En esta última fecha, Dej desencadena una nueva ola de terror y detenciones en masa de supervivientes, enviados al Canal del Danubio y a las cárceles que habían llenado de espanto a todo el pueblo en la etapa anterior. Todo se suaviza a partir de dos años antes de la muerte de Dej, que deja atrás otras dos conquistas además de una amplia evacuación de las cárceles: el abandono de las tropas rusas de ocupación. Además convence a Kruschev para que renuncie a su plan de convertir a Rumania en un nuevo Plan Morgenthau (país dedicado exclusivamente a la agricultura en el contexto de los países del Pacto de Varsovia) y lanzar a Rumania a un proceso de rápida y en parte precipitada y costosísima industrialización. La tercera etapa pertenece al reino y los reinos de Ceausescu. Esta tercera etapa tiene a su vez dos períodos bien distintos. El período que llamábamos con breve metáfora histórica el *quinquenium Neronis*, con reales repercusiones en la sensibilidad nacional, la creación cultural y en buena parte en la economía. Y el largo y triste período en el cual Ceausescu y su clan dominan, pero su prestigio internacional es creciente. De Gaulle y Nixon lo visitan en olor de multitudes. El matrimonio Ceausescu se pasea por el mundo, honrados por todos, desde la reina de Inglaterra, hasta los estadistas de Francia y Alemania, el presidente Carter, Mao y Chu En Lai. América le brinda la cláusula de la nación favorecida. Él recibe las mayores condecoraciones del mundo. Su esposa es nombrada académica de todas las instituciones de prestigio y *doctor honoris causa* en un sin fin de universidades. Como los personajes de Pirandello, es normal que durante años rodeados de la marea de entusiasmo con que les exalta un pueblo empujado a gritar —hambriento al límite y temblando del frío más infernal— alabanzas a esta pareja de cómicos demenciales y durante años acogidos por los poderosos de la tierra, ante el tribunal que dictaría la sentencia final, ya consumado el holocausto del pueblo rumano, la pareja reaccionara consternada. Él: «No reconozco este tribunal. Quiero comparecer ante la Asamblea» (Esta Asamblea le había ovacionado hasta cincuenta veces un mes antes y le había reelegido por unanimidad). «El pueblo está conmigo. Sólo un puñado de traidores están contra mí»: Ella: «¿Cómo podéis



hablar así a una académica?». Olvidando que, «científica» poderosa, no había escrito una sola página y no había descubierto ni manejado con autoridad una sola fórmula química. Lo triste es que los científicos y académicos de verdad se lo proporcionaban todo. Y el Premio Nobel rumano-americano George Palade iba todos los años a Bucarest para dirigir un instituto de investigación y estaba presente con todos los honores en la recepción que los Carter dieron a los Ceausescu. El pasado verano Palade, en Bucarest, declaraba a la revista *Tribuna Romaniei* que estaba «muy satisfecho de una ciencia rumana muy avanzada». En un momento en que los hospitales estaban en el mayor abandono, los laboratorios carecían de todo tipo de material y nuestro fraternal amigo, el doctor Constantin Velican, cardiólogo de fama internacional, moría en Bucarest de leucemia, enfermedad para la cual nos había pedido durante meses medicinas porque en su país «no había absolutamente nada». Mientras, Elena Ceausescu emulaba a Elena Lapescu, amante del rey Carol.

Etapas y períodos distintos de una tragedia única. De una grandeza y un heroísmo únicos. Grandeza, heroísmo, tragedia. Sin un instante de verdadero respiro. Grandeza en la resistencia armada, una de las más fuertes y sacrificadas de la Europa del Este, entre los años 1948-1955. Miles de caídos en la resistencia de los montes y pueblos rumanos. Toda la gran clase política diezmada en las cárceles: Maniu, Bratiano (Dinu y George, famoso historiador), Mihalache, Tigel Petrescu, universitarios, artistas e intelectuales perseguidos hasta la muerte o la degradación: Alexandru Marcu, Mircea Vulcanescu, Demetrio Caracostea, Lucian Blaga, Tudor Arghezi, Jon Barbu, Vasile Voiculescu, George Bacovia. Decenas, centenares de miles, preludio escalofriante del holocausto final, si es que de holocausto final se trata en la tragedia que parece sin fin de un pueblo digno de mejor suerte. Tras todo esto se pregunta uno, como se preguntaba Joseph De Maistre a raíz de la revolución francesa, en un agudo análisis «desde fuera»: ¿Dónde está la realidad rumana como nación? ¿Qué ha ocurrido con la sociedad rumana, la cultura rumana, incluso la economía y la creación de cuadros científicos y técnicos, en este grave y largo tiempo de angustia? ¿Ha podido apelar esta realidad tremenda y alerta a la famosa *astucia de la razón (List der Vernunft)* hegeliana, que tantas veces ha podido salvar a los pueblos en tiempos de angustia? ¿Cuál es en definitiva el balance? ¿Se puede hacer con todo un balance pese a la marea destructora de antes y durante Ceausescu y que con Ceausescu culmina? ¿La realidad es sólo el paisaje desolador que los corresponsales percibían a finales de un diciembre trágico sobre las ruinas humeantes de los viejos palacios del centro de Bucarest, Timisoara, Sibiu, Brasov, Cluj y Arad?

Veamos las cosas por partes, primero la cultura. ¿Qué ocurrirá con la cultura, ya destruida la Biblioteca Central Universitaria, en el centro de Bucarest, la más rica del país, cuyos directores con más valentía personal habían recibido casi todos los libros de fuera durante los últimos años?[1] Fue el centro de largo refugio y formación en la adolescencia de uno mismo y de otros miles y miles de jóvenes durante generaciones, hasta el triste día navideño de su destrucción. La cultura sufrió la máxima embestida en las primeras etapas estalinistas en Rumania. Se deformó la historia rumana. Se atentó contra la lengua rumana. Se mutilaron las obras de los escritores clásicos más relevantes. La creatividad fue reducida a cenizas. Se publicaron solamente textos comunistas o prorrusos. Los

[1] *Consumado el desastre, recibíamos una carta de su director, Stoia, fechada el 29 de noviembre, donde nos confirmaba la inserción en el fichero de nuestro poema dramático dedicado al centenario de Eminescu y nos anunciaba el envío de diez nuevos libros publicados sobre el gran poeta.*

directores de las editoriales fueron los sátrapas más temidos. Sus víctimas, grandes escritores libres en vida y escritores del pasado. Uno de estos editores en los lejanos años cincuenta-sesenta fue Walter Roman, que tuvo en aquella época, por sus lazos con España, frecuentes contactos con el Instituto de Estudios Políticos de Madrid y conmigo mismo. Otro fue Petre Dumitriu, hace tiempo refugiado a su vez en Alemania, novelista famoso, actualmente colaborador de una importante editorial de Frankfort. Pero en los años sesenta la cultura rumana resucita de sus cenizas, después de un «vacuum» casi total de quince años. La suerte hizo que, con su desprecio por la cultura, Ceausescu se contentara con la avalancha de sus propios libros y los de su esposa y las alabanzas de la primera página, obligatorias pero también más de una vez «voluntarias». Tras ello la *astucia de la razón* operaba de lleno en la reedición fiel y casi sin excepción de los rumanos y el cultivo de la filosofía y las ciencias humanas. Fue posible una obra ingente e independiente de un Constantin Noica, desafiante público de la política y los políticos. Se han podido publicar las obras de Platón, Aristóteles, Homero, Cervantes, Shakespeare, Dante en nuevas traducciones. El gran poeta Lucian Blaga tradujo y publicó en un tiempo más que «indigente» la obra de Goethe, *Fausto*. El hispanismo rumano es un fenómeno de impresionantes proporciones. Incluso escritores del exilio rumano, adversarios declarados del comunismo, antes y durante Ceausescu, fueron traducidos y publicados enteros. Se ha publicado la obra completa de Eliade y una decena es estudios sobre él. Se han representado las obras de Ionesco y, pese a su valerosa actitud contra el tirano de Bucarest, hasta hace bien poco han aparecido estudios sobre él. Ejemplo, la revista *Teatrul*. En nuestro libro sobre el *Teatro occidental contemporáneo* publicado en traducción rumana en 1987 en la *Editura Stiintifica* de Bucarest, ni una línea del capítulo sobre Ionesco ha sido tocada. A principios de 1989 se ha publicado la obra casi entera de Cioran[2], durante años atacado con furia por su nihilismo y «anti-rumanismo», en Rumania. La obra íntegra del filósofo Lupasco, las memorias del cineasta Negulescu, nuestro *Erasmo* (Premio Nacional de Literatura Menéndez Pelayo 1970) y otros diez libros de filosofía de la cultura y poemas, libros de los más valiosos escritores del exilio rumano, Cioranescu, Z. Barbu, Cotrus, Busuloceanu, Antoniade, Gafencu, Hurmuziades, Gutia, Coseriu (doctor *honoris causa* de la Universidad de Bucarest, en 1968, exiliado, catedrático de Montevideo y Tubinga), han sido publicados en las últimas dos décadas. El escultor Brancusi y toda su obra, el músico y compositor Enescu y toda la suya se han colocado sin reserva en lugar de gloria de la creatividad rumana, que la conciencia rumana ha podido proclamar públicamente. Los directores de orquesta Sergiu Celibidache y Ionel Perlea y otros han sido ovacionados en Bucarest y otros centros de Rumania.

Pero lo más importante ha sido la creatividad rumana en sí. El libro, el museo y la música han sido durante años los consoladores de toda una sociedad en desolación. El libro ha alcanzado ediciones ingentes. Un mundo hambriento ha devorado durante largos años libros, música y arte. Un libro nuevo duraba una semana en las librerías. Ha sido éste un arma y una compañía contra la miseria impuesta en un país rico y la tiranía de una casta implacable. Los estudiantes y los jóvenes intelectuales que arrastraron en diciembre al pueblo a pecho descubierto en la gran plaza para desafiar al tirano y sus huestes fieles, son resultado de esta cultura que ha sentado sus bases, simplemente porque la cen-

[2] *Es infamante lo que escribe ahora Cioran de su y nuestro amigo Noica, presentándole como «admirador» de Ceaucescu. Mejor haría Cioran en recordar su* Transfiguración de Rumania *(Ed. Vremea, 1937) y las páginas allí incluidas sobre cierta «raza maldita».*



sura la ignoraba y en parte la despreciaba. ¿Cómo se explicaría si no que en Rumania las revistas hayan celebrado el centenario de Ezra Pound, y los textos sobre Heidegger y los círculos heideggerianos sean innumerables? Lo que podemos asegurar es que hace tiempo han desaparecido en este país los círculos de estudios sobre Marx, Engels, Lukács, Adorno o Brecht. Desafiamos a cualquiera que consulte en una hemeroteca las colecciones de buenas revistas como *Romania Literara* (cuyo director fue hasta hace poco el disidente Mircea Dinescu), *Luceafarul, Contempranul, Viata Romaneasca, Steaua, Tribuna,* para confirmar esta realidad. Esto sí, lo que no faltaba tampoco en estas publicaciones son la primera o primeras páginas dedicadas a Ceausescu y a su mujer.

Pasada la primera fase del estalinismo en Rumania, recuperada en buena parte la herencia cultural del pasado, reivindicada la obra de creatividad de excepcional valor e intensidad, de la generación rumana de entre las dos guerras mundiales, el proceso de la cultura rumana constituye una realidad indiscutible en el plano axiológico concreto. Sus escritores, artistas y poetas de las últimas generaciones se sitúan en el inconformismo, excluyen todo lo que sepa a marxismo-leninismo de sus opiniones y su potencia creadora, sienten la disidencia como una cosa propia y visceral, aunque no la conviertan por imposibilidad material en disidencia abierta. No hay, desde hace mucho tiempo, uno solo que en la intimidad y a veces incluso fuera de ella, que no condene la intolerable acción o presencia del clan Ceausescu y su casta. Buena parte de sus altos funcionarios hace años que manifiestan su odio contra el tirano. Todo el mundo lo odia y él y los suyos no se fían de nadie. La prueba es su fuga con sólo su mujer, sin confiar ni siquiera en su poderosa *Securitate,* que luego lucha denodadamente no ya por él y los suyos, sino por salvar el pellejo de cada uno de sus componentes. El propio piloto del helicóptero que debería conducirle al avión camino del exilio, desembarca al dictador y su esposa en medio de una carretera y tienen que obtener, como en las películas de *gangsters,* un coche a punta de pistola para ir a *ninguna parte.*

A una cultura que va en lo posible por su camino y cuyos hombres preparan una revolución que tendrá como aliado seguro a todo un pueblo presa del hambre, el frío, la desesperación y el odio más profundo contra el tirano, se agrega una sociedad vasta de desheredados que se ensancha cada vez más. Es la expresión misma de la situación y del destino del Estado configurado por Lenin. Trotsky le había prevenido. De concentración en concentración, todo se concentrará al máximo en manos del Secretario del Partido. Él será el Estado, he aquí el destino utópico de la «desaparición del Estado»: la sociedad concentrada, el poder máximo, el propietario único de todo. Sin saber una palabra de Marx y de Lenin, habiéndoles aprehendido en forma primaria de verdadero analfabeto sin casi lenguaje articulado unas cuantas fórmulas, el hombre de Bucarest acabó siendo la encarnación última del marxismo-leninismo. No es extraño que quisiera ser el último en invocar sus formas y sus dogmas. Cuando Luis XIV decía «El Estado soy yo», decía una ingenuidad. Ceausescu sí que podía decirlo, porque el suyo era el Estado de Hobbes, el Estado moderno, el nuevo Leviathán. En su nombre, hizo lo que quiso. Su instinto de campesino primitivo le decía, conociendo a los rusos, que si les entregaba el 80% de la producción de alimentos quitándoselos a los rumanos hambrientos, nadie le tocaría. El mismo instinto —y no un plan de alcanzar la libertad para el futuro progreso de su país—



le decía que si pagaba al céntimo, intereses incluidos, los 21 millones de dólares a Occidente, le haría creer que nadie se preocuparía por la suerte de su pueblo y quedaría libre para los planes faraónicos, para un desarrollo industrial de magnitudes cuya utilidad se aplazaba siempre *sine die*. Mientras tanto, con fines exclusivos de seguridad y control de la población y con deseo loco y dogmático de matar toda iniciativa particular en la pequeña producción familiar de los campos, había empezado hace tiempo a destruir pueblos y localidades de bello contenido artístico y cultural. Antes de destruir, como se ha dicho, pueblos de la minoría húngara, lo había hecho para su utópico centro cívico, con palacios históricos, iglesias, monasterios, hospitales y monumentos artísticos de valor inapreciable en Bucarest y en todas las pequeñas localidades que circundan la capital. Un poeta rumano me contaba llorando en Madrid, cómo, hace dos veranos, en Snagov, bella localidad cerca de Bucarest, él había visto máquinas arrancando una vasta zona de frutales repletos de fruta y pulverizando edificios de siglos. La imagen de Nerón incendiando Roma, para construir una nueva, vuelve. Mientras tanto, en política exterior, a veces para admiración y estupor de propios y extraños, sus actos eran de independencia en la política exterior a escala mundial. Viajes a los cinco continentes, sin descanso, con todos los honores. Jamás un Jefe de Estado de Rumania había hecho tanto. En 1967 es el primer jefe comunista que reconoce a la Alemania Federal. Reconoce a Pinochet antes que nadie. Y a Israel. Se alinea con China y Corea del Norte sin aquiescencia de Moscú. Es amigo íntimo de Gadaffi, Asad, Jasser Arafat. Tiene una guardia pretoriana libia y siria[3], la que cortaría las piernas y quemaría las caras de los niños muertos en Timisoara y ejecutaría a oficiales y soldados que no dispararan contra la población inerme. Castro y Nicaragua son sus amigos en América, mientras en Estados Unidos le reciben con honores y le brindan la cláusula de la nación más favorecida que no le es quitada como se ha dicho, sino que renuncia él a ella, despectivamente.

Capítulo aparte, y no menos dramático, es el del destino de la economía y del nivel de vida de la población rumana antes de Ceausescu y durante la última etapa de su gobierno. Desde los famosos años de hambre 1946/47 de Rumania que llenaron de horror al mundo entero, mientras el ocupante ruso reducía a la miseria, esquilándolo hasta la última expresión, un país riquísimo que durante la guerra no había tenido ni un día de racionamiento alimenticio, hasta mediados de la década de los sesenta, la economía rumana se mantuvo en un estado de plena desolación. La colectivización del campo fue desde el principio y sigue siendo un desastre. Tanto Dej como Ceausescu estuvieron tras el mito de la industrialización a toda costa. Cuadros técnicos se fueron así formando, salieron ingenieros y profesionales preparados después de años de improvisación y destrucción de los cuadros existentes. A primeros de los setenta se instalaron fábricas sofisticadas como la de los motores Rolls que funcionaron a satisfacción, pero los anhelos de crear una macroindustria siderúrgica, eléctrica, química, de aluminio (una gran fábrica de aluminio vendido a bajo coste, cerca de Bucarest, ha dejado hace años la capital en plena oscuridad), alimenticia creó un caos en la producción. La acumulación de fortunas en el extranjero por la familia Ceausescu y sus clanes, la exportación masiva de bienes de consumo, produjo una crisis total que afectó gravemente la conciencia del trabajador y de sus cuadros. La frase en uso era: «Ellos hacen como que nos pagan. Nosotros hacemos como que

[2] *Reclutada entre los miles de estudiantes becarios del Gobierno rumano, establecidos en Timisoara y Craiova. Esta última ciudad fue bombardeada por ella después de la muerte de Ceausescu.*



trabajamos». La economía de servicios llegó a ser un escándalo. El turismo que tuvo su auge a finales de los sesenta y principios de los setenta, se había reducido últimamente casi a nada, pese a la enorme devaluación real de la moneda rumana, el «leu».

En ningún país comunista el dogma de rechazo del mercado libre y la iniciativa privada en cualquier forma fue tan implacable, defendido con furia por el propio Ceausescu. Hace quince años autorizó un principio de comercio privado, suprimido de repente para que «nadie se enriqueciera». Las localidades cerca de la capital y de otros lugares fueron sometidas implacablemente a la «sistematización urbanística», porque sus habitantes cultivaban con éxito sus pequeñas parcelas en torno a las casas, que incluso en Rusia fueron respetadas y estimuladas ya en tiempos de Kruschev. La paranoia de Ceausescu en este campo lo convertía en loco furioso cada vez que se le insinuaba algo en sentido favorable al menor signo de mercado libre. A todo ello se superponía continuamente la mitología del plan: planificar, electrificar, industrializar, pero nunca llegar a tener ni luz, ni calefacción, ni bienes de consumo, o máquinas o electrodomésticos, que han ido faltando cada vez más. La clase obrera y los funcionarios fueron las grandes víctimas. Los privilegiados, los órganos y oficiales de Securitate. En segundo plano el Ejército, aunque mucho más pobremente dotado. Ceausescu en los momentos de exaltación soñaba con el pueblo entero en armas contra el invasor ruso o húngaro.

Los primeros levantamientos fueron los de los mineros del Valle del Jiu, Hunedoara y Banat. Más tarde Timisoara, Moldavia y Brasov. En el Valle del Jiu, hace años se presentó él mismo entre los mineros sublevados que le recibieron con silbidos e insultos. Fueron duramente castigados. Hace más de un año en Brasov, los obreros de las fábricas se manifestaron en masa y la represión contra los dirigentes fue sangrienta. Todo estaba motivado por el hambre y las condiciones de esclavos en el trabajo. El racionamiento de los alimentos, las colas permanentes reinan hace años. Al preguntar un día por la suerte de un antiguo embajador en Madrid, concretamente el que le representaba aquí durante su visita a la capital de España, de tan escandaloso recuerdo registrado por los medios de comunicación, me dijeron: «Cada mañana, a las cuatro, en la cola por las patatas que casi nunca se encuentran». Sus primeros tres embajadores en Madrid han tenido una suerte parecida. Y alguno de ellos había sido su hombre de confianza.

La locura de Ceausescu, lo que de veras ha contribuido a la identificación en su persona de la situación cada vez más desesperada de un país rico en recursos y productos y condenado a la degradación, la miseria, el frío y la oscuridad, ha culminado en los últimos años en las obras faraónicas de transformación de Bucarest. Quiso ser un nuevo Haussman. Derribó edificios y monumentos religiosos únicos por su valor. Echó de sus viviendas a miles y miles de ciudadanos. Todo para levantar la ciudadela del comunismo rumano, reducto arquitectónico último del marxismo-leninismo. Inauguró con gran alarde el Canal Danubio-Mar Negro en cuya construcción murió sacrificada la flor y nata de los intelectuales y dirigentes del pueblo rumano, proclamándolo como obra «histórica sin par», que en los cinco años transcurridos desde su inauguración delirante no ha servido para nada. Ha pagado una ingente deuda exterior, que junto con la exportación de todos los alimentos a la URSS, ha provocado cuatro años de hambre atroz en Rumania. Ha llevado a cabo la «sistematización» urbanizadora de enteras zonas históricas ruma-



nas de valor incalculable. En su lugar ha levantado edificios miserables, hormigueros sin servicios de ningún tipo donde nadie puede vivir humanamente. Mientras tanto, él, su familia y sus colaboradores vivían en un lujo asiático. Su ejecución precipitada deja un grande y grave interrogante sobre sus causas. Dentro y fuera del país la gente se pregunta si con ello no se ha perseguido solamente el callar la voz de los principales culpables, que acusarían, a miles de estrechos colaboradores que acaso quieran perpetuarse después de su muerte.

Ceausescu ha sido la mala conciencia del mundo civilizado y tormento capital de la nación rumana. Ha hecho falta la «perestroika» y sus inciertos avatares, las transiciones pacíficas de los países del Este, la apertura del muro de Berlín y la perspectiva de unidad alemana destinada a cambiar radicalmente la estrategia europea y a crear nuevas combinaciones donde no falte acaso la sombra de Rapallo, para que el mundo se alertara ante la presencia, entre los suyos, de *aquel hombre.* Alguna vez se sabrá cuál ha sido el papel de Gorbachov en la caída de Ceausescu. En su última visita a Bucarest fue vitoreado por el pueblo, pero el jefe rumano no quiso cambiar ni una línea de su programa marxista leninista despótico. Las noticias sobre la «perestroika» y los cambios en el Este no pasaban la frontera rumana más que a través de las emisiones de *La Voz de América* y de *Free Europe* de Munich, que, sin que nadie comprendiera porqué, nunca fueron interferidas por Ceausescu y los suyos. Sin la protección de Gorbachov, su amigo Ion Iliescu, comunista crítico, hace tiempo hubiera sido sacrificado como tantos otros opositores del dictador muertos en varios «accidentes». Igual ha pasado con el actual jefe del Ejército Nicolae Militaru (condenado a muerte y perdonado a petición de Gorbachov), cuya acción fue decisiva a favor de la revolución popular, una revolución de los estudiantes, verdaderos héroes de la gesta rumana en gran parte sacrificados en un holocausto sin par. Ni la entrega de la casi totalidad de los productos alimenticios rumanos a los rusos, ni los servicios constantes que el eficaz espionaje rumano en todo el Occidente y en África ha brindado siempre a Moscú, han sido suficientes para que en la hora de la verdad Gorbachov, doctrinario ahora de la «casa común» europea, no haya de algún modo intervenido. La precipitada fuga de Ceausescu ante la primera manifestación de masas delante de su palacio en plena desencajada arenga, tendrá algún día su explicación. Es difícil aceptar que haya sido tan fácil, tan inmediata, tan inesperada. Ni siquiera Nerón fue tomado tan por sorpresa por sus ejecutores.

La señal anticipadora y auguradora de la libertad rumana llegó el verano pasado de Chisinau, capital de la Besarabia rumana. Lo que ha ocurrido en aquella tierra rumana irredenta durante el último año ha sido impresionante. Durante cuarenta años, el ocupante ruso ha intentado como en pocas partes anular una conciencia nacional en aquella atormentada región. De repente tres millones de rumanos y una clase dirigente que había atravesado la experiencia comunista incontaminada, como por una «catarsis» purificadora, reivindican allí su conciencia rumana en libertad. Desde hace un año los rumanos de Moldavia pasaban el río Prut, para pedir ayuda y alimentos a sus hermanos que en la Unión Soviética emprendían el camino de la libertad, recuperaban el alfabeto latino para su idioma y proclamaban su deseo de unión con una patria rumana. Pero una patria rumana libre y sin Ceausescu, como nos escribía desde Moscú poco días antes de la revo-



lución de Timisoara y Bucarest, el diputado besarabio del Soviet Supremo, Mihai Cimpoi. Antes que Timisoara, Bucarest, Sibiu y Arad, los rumanos habían manifestado su voluntad de ser libres en agosto del 89 en Chisinau. Y lo habían hecho masivamente, casi un millón de ellos, en una ciudad donde hace ahora diez años se oía hablar solamente ruso. Obligados a hablar ruso en Besarabia, obligados a ensalzar a voces a Ceausescu, en todo el territorio entre el Prut y el Tisa.

Una reflexión especial merece la situación de la Iglesia rumana bajo el comunismo, antes y en tiempos de Ceausescu. Porque así, *in globo,* es menester configurar las cosas. Hace días en la TV rumana —la única TV que ha hecho una revolución— el poeta Marin Sorescu, Premio Internacional de Poesía Mística de la Fundación Rielo de Madrid, dijo: «Hoy ha terminado en Rumania la segunda guerra mundial». Más de una vez han sido los poetas los que han proclamado las grandes verdades políticas. En este contexto hay que configurar la vida de las instituciones rumanas, la primera entre ellas la Iglesia. En 1948 Gheorghiu Dej nombra patriarca de la Iglesia ortodoxa rumana a un modesto cura de pueblo, Justinian Marina, que se hace rápidamente monje para acceder al supremo cargo. Marina había ayudado a Dej durante la guerra cuando Antonescu le había encerrado en un campo de prisioneros políticos en la ciudad de Targu Jiu. En 1948, por orden de Stalin y siguiendo lo hecho en Ucrania, la Iglesia uniata de Transilvania compuesta por dos millones de fieles es suprimida e integrada obligatoriamente en la Iglesia Ortodoxa. Cinco obispos mueren en la cárcel y centenares de sacerdotes sufren penas graves. No hay apóstatas en aquel Viernes Santo de una heroica comunidad. El obispo superviviente Julio Hossu, muere veinte años después en el monasterio de Caldarusani cerca de Bucarest, nombrado cardenal *in pectore* por el Papa Pablo VI. Había sido un gran patriota, portavoz del Consejo Dirigente en Alba Iulia en 1918, en el acto de Unión de Transilvania con Rumania.

La Iglesia Ortodoxa comprende el 80% de los fieles rumanos. Tiene una fuerte tradición y arraigo en el pueblo y una aportación teológica notable en los últimos decenios. Durante la opresión comunista la fe es cada vez más viva y punzante. Las nuevas generaciones buscan en la fe su amparo. Centenares de jóvenes mujeres de la mejor sociedad rumana perseguida entran en los monasterios rumanos que tienen un auge sin precedentes. Centenares de sacerdotes sufren martirio y persecución, pero la jerarquía se somete al Estado y alaba en cada ocasión a sus jefes. Las alabanzas a Ceausescu alcanzan los peores tonos y harán que el actual patriarca pida perdón en la última misa de Navidad en la catedral de Bucarest repleta de fieles, por el comportamiento suyo y de los obispos ante el dictador. Es el precio de una tolerancia privilegiada. Ceausescu, ateo militante, entierra a su padre en olor de multitudes y ofician tres obispos y treinta sacerdotes, y asisten la familia Ceausescu y el gobierno en pleno. Las revistas teológicas, las publicaciones, los institutos y facultades teológicas y los estudios bíblicos y de historia religiosa, la vida monástica están en auge. Los monasterios de Moldavia son lugares de peregrinación intensos y focos de vida religiosa auténtica y de patriotismo. Ceausescu morirá un día de Navidad. Cuando las campanas sonarán en todas las iglesias del país y su muerte será proclamada como la «muerte del Anticristo».

Ha caído estruendosamente la dictadura rumana. Todo el mundo se ha conmovido ante una acción heroica sin precedentes donde la juventud universitaria declaradamente anticomunista, ha sido la protagonista indiscutible y la más sacrificada en la represión. Los intelectuales y el Ejército la han seguido. La libertad y en parte el pan han sido conquistados por el momento a un alto, terrible precio. A todo lo que queda atrás se le puede aplicar perfectamente una anécdota atribuida a la escritora rusa Ana Ajmatova. Un profesor americano pide a la vieja y luchadora poeta, al final de su vida, que defina lo que es el alma rusa. Ante su insistencia, Ajmatova le replica: «El alma rusa no existe». «¿Y Dostoievsky?», recalca a su vez el americano. «Dostoievsky sabía muchas cosas», concluye despectivamente Ajmatova, «pero ignoraba también muchas. Creía que todos los criminales son Raskolnikov. Pero yo conozco a miles de criminales que ejecutan por la mañana cien o doscientas personas y por la tarde van tranquilamente al teatro».

¿Qué ha pasado en el alma y la conciencia rumanas en estos terribles cincuenta años de guerra mundial y de opresión? Lo que sí es cierto es un hecho. Este alma y esta conciencia, que han resistido con todos sus resortes a la presión y opresión comunista, no quieren nunca más oír hablar del comunismo. Pero la herencia es grave y complicada. La opinión pública es ahora abiertamente ésta, pero los mecanismos de un Estado que quiere funcionar de acuerdo con la estructura moderna del nuevo Leviathán, siguen siendo los que eran. En el trasvase, todos intentarán renegar del pasado y miles o millones de índices acusadores cortarán el aire de una patria por mucho tiempo ensangrentada. En el equipo de la transición dominan hombres que «colaboraron» en uno u otro momento, y que en uno u otro momento fueron ellos mismos víctimas de los caprichos del dictador. Muchos intelectuales y la masa estudiantil nada quieren saber del comunismo y de los comunistas. Estamos como en Praga, en Berlín y en Sofía. Pero en Praga, Berlín y Sofía no hubo sangre en la transición. En Bucarest y las ciudades rumanas mártires hubo mucha sangre y los muertos mismos fueron degradados por los esbirros de Ceausescu. Su misma muerte acaso no debió ocurrir en la forma en que ocurrió. Los interrogantes se acumulan. La misma situación de los países de la Europa hasta ahora «ausente» es absolutamente incierta, aunque absolutamente esperanzadora. Todo es para concluir como Indro Montanelli hace pocas semanas: «No me preguntéis lo que ocurrirá mañana o pasado mañana». El ritmo trepidante e inesperado de las cosas hace toda profecía y todo pronóstico prácticamente imposibles. Pero permanecerá la imagen patética de los estudiantes de Bucarest gritando en plena batalla: «¡Fara Comunism! Without communism! ¡Sin comunismo!» Será, pase lo que pasare, así.

Jorge Uscatescu



Acerca del bandolerismo social en Cuba durante el siglo XIX

1. ¿Bandidos o revolucionarios?

El archiconocido modelo de E. J. Hobsbawn[1] sobre el bandolerismo social ha recibido, desde que fuera enunciado por su autor hacer varios años, críticas y adhesiones más o menos fervientes por parte de los estudiosos del bandolerismo.

Así, por ejemplo, en un trabajo reciente sobre el bandidismo gallego durante el trienio liberal, Beatriz López Morán examina los distintos modelos interpretativos y opta por una solución específica para el viejo reino de Galicia[2]; mientras que, para el mismo período histórico, Jaime Torras Elías ya había conseguido aplicar con éxito numerosas variables del esquema de Hobsbawn al famoso bandido valenciano Jaime «el Barbudo»[3].

En lo concerniente al bandolerismo cubano, que es el que aquí nos interesa, Rosalie Schwartz[4] plantea una serie de reflexiones sugerentes pero, digamos, polémicas: «La población rural llana solía sufrir la actividad de los bandoleros como sus vecinos más ricos» (pp. 93-94), pero compartimos su criterio acerca de la necesidad de estudiar con detalle las peculiaridades de la transición cubana hacia una agricultura comercial, antes de llegar a conclusiones firmes y fehacientes sobre el bandolerismo cubano y sus motivaciones profundas.

Por otra parte, si dejamos de lado otros estudios un tanto pintorescos[5], el historiador cubano Julio Ángel Carreras[6] perfiló *avant la lettre*, en dos artículos sobre el tema, una suerte de marco metodológico en el cual pueden hallarse elementos concomitantes con el esquema de Hobsbawn.

[1] Cfr. *especialmente* Rebeldes primitivos. Estudio sobre las formas arcaicas de los movimientos sociales en los siglos XIX y XX, *Ariel, Barcelona, 1983 (primera edición en español 1968) y* Bandidos, *Ariel, Barcelona, 1976 (primera edición en español 1969).*

[2] Cfr. El bandolerismo gallego (1820-1824), *Ed. Xerais de Galicia, Vigo, 1984.*

[3] *«Bandolerismo y política: Apuntes sobre la figura de Jaime «el Barbudo», en su libro* Liberalismo y rebeldía campesina, 1820-1823, *Ariel, Barcelona, 1976, pp. 177-197.*

[4] *«Bandits and rebels in Cuban independence: predators, patriots and pariahs»,* Biblioteca Americana, *Vol. I, n.° 2, Coral Gables (Florida), november 1982, pp. 90-130.*

[5] *Como el del coronel F. López Leiva:* El bandolerismo en Cuba (contribución al estudio de esta plaga social), *La Habana, 1930, que sin embargo, a falta de otra clase de información, aporta algunos datos valiosos.*

[6] Cfr. *«El bandolerismo en Las Villas (1831-1853)»,* Revista Islas, *n.° 52-53, Universidad Central de Las Villas, Santa Clara (Cuba), septiembre de 1975-abril de 1976, pp. 101-123; y «Los bandoleros de la tregua en Santa Clara»,* Revista Islas, *n.° 60, Universidad Central de Las Villas, Santa Clara, mayo-agosto de 1978, pp. 129-146.*



En nuestro caso[7], gracias a la utilización de los *partes decenales* de los capitanes generales de Cuba al Ministerio de la Guerra —documentación conservada en la Sección III (Ultramar) del Servicio Histórico Militar en Madrid— nos inclinamos por la asunción, en términos generales, del modelo propuesto por el historiador anglosajón.

Conviene precisar, no obstante, que se trata de un modelo teórico, y en consecuencia, es difícil —si no imposible— encontrarlo en sentido puro en la realidad histórica concreta, mas no debe olvidarse tampoco «lo esencial de los bandoleros sociales es que son campesinos fuera de la ley, a los que el señor y el estado consideran criminales, pero que permanecen dentro de la sociedad campesina y son considerados por su gente como héroes, paladines, vengadores, luchadores por la justicia, a veces incluso líderes de la liberación, y en cualquier caso como personas a las que admirar, ayudar y apoyar»[8]. Tal como afirmara, con la sencillez del guajiro, Julián Sánchez[9]: «Para mi abuelo, aquellos bandoleros eran más humanos que los esclavistas. Él decía que pensaban como cubanos, y que eran revolucionarios en embrión, que no se manifestaron con los quilates de los que vinieron después, porque murieron».

Un bandolerismo social, pues, que como diría Melchor Fernández Almagro[10], se convertía en guerrilla independentista «por natural evolución de las especies», o quizá, más bien, por evolución natural de las circunstancias históricas.

De cualquier manera, si nos aplicáramos a coleccionar variables aisladas del modelo las obtendríamos, incluso, a partir de ciertos elementos contrarrevolucionarios de la resistencia anticastrista en los años iniciales de la revolución. Me refiero, claro está, a los denominados «bandidos» del Escambray. En efecto, algunos de estos «guerrilleros» que, en ciertos momentos, constituyeron una verdadera esperanza imperialista contra el proceso revolucionario[11], parecen poseer la aureola mítica de los auténticos bandoleros[12], pero, como sentencia Emerio Hernández[13], «asesinar a campesinos no es un acto de valentía, sino de cobardía». Es más, también en este contexto encontramos otras caracte-

[7] *Los* partes decenales *eran remitidos, como su nombre indica, al Ministro de la Guerra por el capitán general de Cuba —en tanto que autoridad militar— cada diez días. Hemos podido trabajar dos series bastante completas, la que corresponde al quinquenio 1881-1886 y la relativa al período 1890-93. Al respecto pueden verse nuestros trabajos: «El bandolerismo social en Cuba (1881-1893)»,* IX Jornadas de Estudios Canarias-América, *Caja de Ahorros de Canarias, Santa Cruz de Tenerife, octubre de 1988, y también «Bandolerismo social e intentonas revolucionarias (1881-1893): la otra guerra de Cuba»,* Tebeto II. Anuario del Archivo Histórico Insular de Fuerteventura *(Canarias), 1989.*

[8] *E. J. Hobsbawm,* Bandidos..., *p. 10.*

[9] *E. Dumpierre (recopilación):* Julián Sánchez cuenta su vida, *Instituto del Libro, La Habana, 1970, p. 26.*

[10] Historia política de la España contemporánea, 2. 1885-1897, *Alianza Editorial, Madrid, 1974, 3 vols., t. II, p. 145.*

[11] *Véase, por ejemplo, la edición de* Life *(en español) del 3 de septiembre de 1962 sobre la incursión en Cuba del periodista y fotógrafo galo Charles Bonnay, pp. 12-21.*

[12] Cfr. *J. Crespo Francisco,* Bandidismo en el Escambray. 1960-1965, *Colección «Testimonio», Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1986. Bajo el epígrafe «Se rompió un mito» dice el informante Ángel Pérez Harrinson (p. 150): «En aquella época se decían muchas cosas de Osvaldo Ramírez; oíamos decir que cuando él caía en un cerco se escapaba siempre, que aparecía por otra parte vestido de capitán dando órdenes, o que se iba a caballo vestido de campesino o que se vestía de mujer para escapar; incluso se decía que se convertía en un animal del monte y escapaba. Tanto era lo que se decía, que uno creía parte de aquello, porque hay que tener en cuenta de que entonces no teníamos el mismo desarrollo de ahora; y se creía en esas cosas, y si no se creía en ellas, por lo menos le caía a uno la duda».*

[13] Op. cit., *p. 151.*



rísticas objetivas, típicas del modelo que venimos debatiendo. Me refiero al sorprendente grado de aislamiento y a la falta de comunicaciones de algunas comarcas de esta zona, algún campesino alzado —aunque parezca increíble— nunca había visto el mar [14].

En fin, las lógicas limitaciones de espacio nos impiden extendernos por ahora en el análisis metodológico del tema objeto de estudio, pero confiamos en haber situado mínimamente al lector, al menos desde nuestro punto de vista y de cara a las aportaciones que pasamos a comentar.

2. Bandolerismo y resistencia anticolonial

Según Carreras [15], el bandolerismo tomó auge a partir de la década de 1821-30, vinculado a las nuevas condiciones socioeconómicas generadas por la Real Resolución del 16 de julio de 1819, «que legalizó la propiedad de la tierra y sentó las bases de la fase acumulativa del capital criollo», y en consecuencia, produjo fenómenos de desposesión entre los segmentos sociales agrarios menos favorecidos. «El delincuente-malhechor-bandolero es blanco, labrador, empleado alguna vez como mayoral de esclavos, instrumento pues de la clase dominante, o vago, con vicios reconocidos, de vida trashumante, dado al juego, la bebida o la visita diaria a las tabernas». Y, además, «el bandolerismo no fue un fenómeno social exclusivo de la región central de Cuba en la primera mitad del siglo XIX. El mal aquejaba a la parte occidental de la isla, a partir de Colón hasta Guane, con más intensidad que en Puerto Príncipe y Oriente» [16].

Este panorama tendería, lógicamente, a complicarse a medida que avanzaba la centuria. Durante la *tregua*, en palabras del mentado historiador cubano [17], el bandolerismo surge como un producto de las desigualdades económico-sociales, de la ferocidad del poder estatal, de la arbitraria administración de justicia, «del sistema de trabajo anacrónico, montado en una etapa de tránsito, donde coinciden en fase de desaparición las formas de dos regímenes sociales: esclavitud y posesión semifeudal de la tierra» y, finalmente, de una situación política «en la que las contradicciones de la nación con la metrópoli son cada vez más agudas y las pasiones individuales se exacerbaban».

Empero, pese a estas afirmaciones, Carreras opina que «el bandolero es una excrecencia de la división clasista de la sociedad. Cada bandolero llegó a esa postura por una causa muy particular que lo enfrenta al orden establecido. Con pocas o muchas razones para ello, atenta contra el hombre acaudalado porque éste tiene lo que él necesita, dinero». Por lo tanto, «decir que hay un odio de clase en este enfrentamiento es falso... El bandolero no plantea una reivindicación social, no quiere el dinero para redimir a los humillados y ofendidos sino para vivir con él. Es un ente individualista que vive por sí y para sí. Hace su justicia cuando ejecuta al cómplice que lo traiciona» [18].

Para R. Schwartz, el desarrollo económico cubano no ofrecería demasiado apoyo a una relación casual entre la transición hacia el capitalismo agrario y el ascenso de bandoleros protorrevolucionarios. Aunque la economía de plantación tuvo un impacto tremendo en la isla, el territorio dedicado a la producción de azúcar a gran escala se restringió a la zona central y occidental, entre Santa Clara y La Habana, mientras que la lucha por la independencia comenzó justamente en el área con menor desarrollo comercial [19]. Es

[14] Op. cit., *pp. 177-178. Orlando Remedio Hernández, oficial revolucionario, relata su sorpresa ante la exclamación de un guajiro a la vista del mar: «..., qué malangal más grande». Para convencerle de que se trataba de agua salada tuvieron que acercarlo a la orilla.*

[15] *J. A. Carreras, «El bandolerismo en Las Villas (1831-1853)...» pp. 101-103.*

[16] Art. cit., *p. 122.*

[17] *J. A. Carreras, «Los bandoleros de la tregua...», p. 129.*

[18] Art. cit., *pp. 139-140.*

[19] *R. Schwartz,* art. cit., *pp. 109-111.*

más, tomando como base los testimonios de numerosos viajeros de la época, esta autora arguye que en la isla se veía el bandolerismo como una actividad aislada, fácilmente reprimible por la autoridad[20].

En su opinión, además, la aparición del bandolerismo organizado coincide con la turbulenta situación generada por la primera guerra independentista. Si bien la mayor parte de los cubanos seguía un comportamiento cívico —subraya—, era indudable que para algunos el bandolerismo les ofrecía el atractivo y el lucro que buscaban; veían en él el modo más rápido de alcanzar la prosperidad económica. «Los bandoleros de los ochenta muy raramente procedían del campesinado destituido por el capitalismo agrario; más bien se trataba de participantes activos en el levantamiento social en general. Más que valedores de los trabajadores explotados, eran simples individuos que se aferraban a la forma más fácil de salir adelante»[21].

Finalmente concluye que «no surgió ningún tipo de lazo entre el bandolero y la población campesina. Tampoco está demasiado claro que los bandoleros ofrecieran un modelo de rebelión a los insurgentes; aquéllos lucharon en ambos lados. Algunos eran ladrones mucho antes de comenzar la guerra, pero catalogarlos como peligrosos sociales sería, como mínimo, temerario». Y, también, que «la conexión entre le capitalismo agrario y la formación del bandolerismo es un tanto borrosa en el contexto cubano. El desplazamiento económico provocó delincuencia, pero las relaciones sociales en Cuba no eran feudales»[22].

Llegados a este punto podríamos plantearnos algunos interrogantes: ¿Puede subsistir el bandolerismo social sin el apoyo, más o menos amplio, del campesinado? ¿Están reflejados en la Cuba decimonónica los tres tipos fundamentales del bandolerismo?[23] ¿Es el afán de lucro y de ganancia rápida el que mueve, en última instancia, a estos rebeldes agrarios? ¿Hasta qué grado existe una relación entre el bandidismo y el proceso de lucha por la independencia?

El bandolerismo social, que sorprende por su uniformidad y por ser un fenómeno universalmente extendido —como la injusticia—, parece presentarse «en todas aquellas sociedades que se hallan entre la fase de evolución de la organización tribal y familiar y la sociedad capitalista e industrial moderna, pero incluyendo aquí las fases de desintegración de la sociedad familiar y la transición al capitalismo agrario»[24]. En este sentido, Cuba tampoco parece ser una excepción importante.

El bandolerismo cubano es una consecuencia natural de la serie de crisis y cambios, más o menos abruptos, que se producen en la formación social de la isla durante el ochocientos. Y, sin duda, en lo que concierne a la realidad socioeconómica, estos cambios son más brutales en el Occidente, en la *Cuba A* de Pérez de la Riva: «espléndido paisaje de opulencia y miseria, de palmares y chimeneas, de cercas de piedra y acogedores estan-

[20] Art. cit., *pp. 112-114.*

[21] Art. cit., *p. 126.*

[22] Art. cit., *p. 130.*

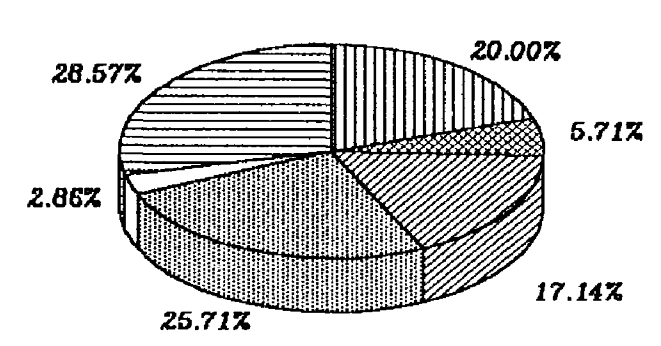
[23] *Según el esquema de Hobsbawm, estos tres tipos fundamentales serían los siguientes: el* noble robber, *bandido generoso que como el legendario Robin Hood no mata sino en legítima defensa, y roba a los ricos para dar a los pobres; el «vengador», cruel, pero temido y admirado por la población; y el que ejemplifican los* haiduks *balcánicos, bandoleros que, pese a no poseer comportamientos positivos desde la óptica popular, son tolerados y admirados en la medida en que sus víctimas suelen ser los opresores del pueblo.*

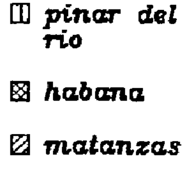
[24] *E. J. Hobsbawm,* Bandidos..., *p. 11.*



ques. Naturaleza transformada que espera por la tea libertadora para carbonizarse»[25]. Por ello, resulta viable la hipótesis de que el bandolerismo se exacerba allí donde el impacto de las transformaciones económicas y sociales ha sido mayor, y por lo tanto, no consideramos prudente relacionar el auge del bandolerismo con el estallido del conflicto emancipador. Al fin y al cabo, aquel fenómeno es, si se quiere, un síntoma más de la crisis, pero no el origen de la guerra. El bandolero social es un rebelde primitivo y, como sucede en algunos casos, se suma con premura al proceso revolucionario, aunque no debe confundirse, en principio, con el tipo de bandolero antisocial que, de algún modo, encarnan los denominados «plateados», individuos que aprovechan especialmente las circunstancias bélicas para llevar a cabo actos de rapiña y de pillaje, ni con los «bandidos oficiales», que también existieron como elementos del aparato represivo. Manuel García, del que luego hablaremos, simboliza el prototipo del bandido social cubano, pero no es el único ejemplo, aunque sí el más conocido, por consiguiente puede entrañar cierto ries-

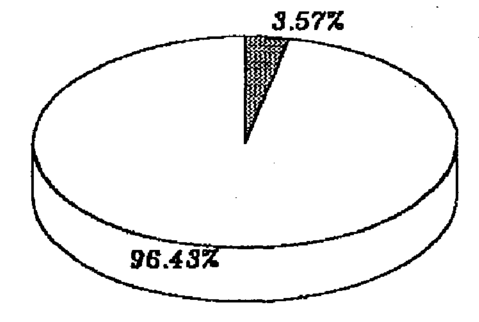
Figura núm. 1: Distribución geográfica de los bandidos apresados (1890–1893)

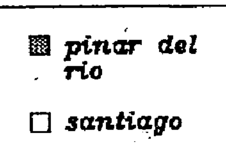




Fuente: "Colección de partes decenales ..." Elaboración propia.

Figura núm. 2: Distribución geográfica de los bandidos presentados (1890–1893)





Fuente: "Colección de partes decenales ..." Elaboración propia.

[25] *J. Pérez de la Riva,* El Barracón. Esclavitud y capitalismo en Cuba, *Ed. Crítica, Barcelona, 1978, p. 175. Al este de las sabanas de Manacas, dice este autor, la* Cuba B *es predominantemente ganadera, apenas si aporta el 20% de las zafras. En ella vegeta una economía de autoconsumo para una población que crece con lentitud.*

Los planteamientos del difunto historiador cubano sobre este tema de las diferencias regionales dentro de la isla, han vuelto a ser destacados recientemente por Jorge Ibarra (cfr. *«Regionalismo y esclavitud patriarcal en los Departamentos Oriental y Central de Cuba»,* Estudios de Historia Social, *núms. 44/47, Madrid, 1988, pp. 121-122). Según Ibarra, lo verdaderamente importante es que, en la hipótesis apuntada, estas dos Cubas con sus semejanzas y diferencias se fundieron en una sola nación a partir del 68, «conservando en esa nueva síntesis otro tipo de similitudes y contrastes».*

go simplificador —dadas sus circunstancias históricas específicas— estudiar su andadura como hilo conductor de la historia del bandolerismo social en la Gran Antilla.

En efecto, como señala un cronista[26] nada sospechoso de simpatía hacia el bandolerismo, a mediados de la centuria apareció, en la zona de San Julián de Güines, «un tal Carlos García, quien, desde el punto y hora en que cambió su apacible vida de campesino por la accidentada y peligrosa de salteador de caminos, cobró fama de audaz y decidido. Por otra parte, su juventud, la gentileza de su persona y su innegable coraje, le valieron muchas simpatías y le hicieron objeto de diversas leyendas. Tenía aquel mozo gran facilidad para improvisar décimas guajiras y era tal su atrevimiento que en más de una ocasión hubo de desvalijar a sus víctimas a la vista de los pueblos y de los fuertes de la Guardia Civil. Su crimen de mayor resonancia fue el de haber sacado de un ómnibus, en la carretera, a cierto compadre suyo, depositario de sus robos, que le había traicionado y darle muerte a presencia de los viajeros horrorizados. Llamósele *el bandido caballero* porque a imitación del famosos andaluz José María, *a los ricos robaba y a los pobres socorría*».

Por otro lado, según el testimonio de Julián Sánchez, José Alvarez, más conocido por *Matagás*, y Agüero exigían dinero a los dueños de ingenios y de grandes haciendas ganaderas, con el cual ayudaban a la revolución de 1868. «También le entregaban dinero a los campesinos para que adquirieran yuntas de bueyes. Si compraban algo y éstos no querían cobrarles, entonces les regalaban el importe de la compra a los muchachos de la casa. Pagaban puntualmente en la tienda del campo donde se nutrían; ninguno de ellos reunió capital para sí, como hacían los esclavistas»[27].

En términos generales, ser bandolero no era una ocupación lucrativa ni mucho menos apetecible o segura. Sobre las cabezas de los insumisos pendían de continuo la espada de la autoridad y el puñal de la traición, por consiguiente nadie que estuviera en su sano juicio elegiría —si las circunstancias no le avocaban a tomar una decisión desesperada, que por lo general siempre arranca de un *delito* de cara a la justicia oficial pero comprensible o justificable a la vista del pueblo llano— semejante profesión. Lógicamente, para subsistir en un ambiente hostil el bandido ha de contar, entre otros factores, con el apoyo de sus paisanos. En una ocasión Manuel García dio dinero a un campesino para que comprara unas yuntas a un hacendado, una vez realizada la compra el bandido recuperó su dinero por la fuerza. Al respecto asevera Julián Sánchez[28]: «Yo quiero que me digan si era un delito arrancarles aquellos bueyes a un explotador...., para ayudar a una familia honrada, dedicada al trabajo creador. Por eso decía mi abuelo Ramón Sánchez que, exceptuando al gobierno español y a los esclavistas, todos lo querían, y los campesinos le servían de espías».

Ahora bien, sobre el binomio objeto de este epígrafe también arrojan alguna luz los partes de los capitanes generales de Cuba. Es el caso de la gavilla del pardo Filomeno Sarduy, quien, según Ramón Blando, hacia mayo o principios de junio de 1881 había efectuado su presentación en Palmira, pero poco después desapareció de Cienfuegos y se puso al frente de una veintena de hombres[29].

A lo largo del mes de septiembre y hasta su captura definitiva en diciembre —con una docena de los suyos, todos pardos y negros salvo un blanco— Sarduy mantuvo en jaque

[26] *F. López Leiva*, op. cit., *p. 23.*

[27] Cfr. *E. Dumpierre (recop.)*, op. cit., *p. 24.*

[28] Op. cit., *p. 25.*

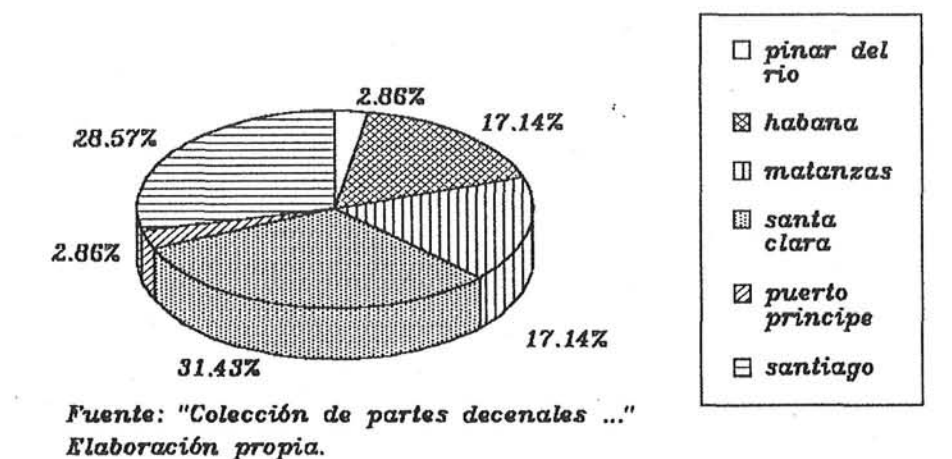
[29] Cfr. *SHM de Madrid. Sección III. Ultramar. «Partes y oficios, 1880-1882», Parte decenal de Ramón Blanco, La Habana, 5 de octubre de 1881. Me ocupo con más amplitud de este y de los otros casos de bandolerismo en mi artículo «Bandolerismo social e intentonas...», citado en la nota 7.*



a las fuerzas perseguidoras. Dada la prolongada resistencia del bandido, las autoridades coloniales pensaron que un móvil político arropaba, en parte, su alzamiento. Sarduy contaba, pues, no sólo con el apoyo de amigos y parientes en las fincas de Camarones, Bija y Potrerillo, sino que, además, se le había oído dar vivas a la autonomía, fuera como pretexto para sus «fechorías» o debido a «sugestiones y miras de personas ocultas». Personas que, para el nuevo capitán general Luis Prendergast, no eran otras que las del «partido separatista» de Las Villas, que si bien lamentaban ciertos «excesos» de la gavilla, se valían de ella «para poder alterar el orden y conseguir el triunfo de sus ideales»[30].

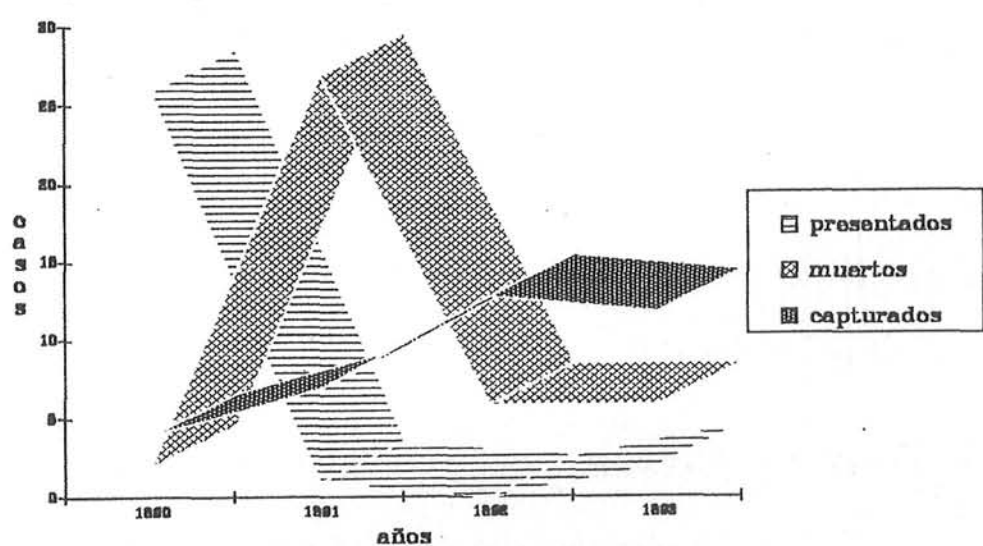
En otras ocasiones, los bandidos se permitían, incluso, dirigirse a las fuerzas del orden mediante pasquines insultantes. En este contexto se engloban las hazañas de los herma-

Figura núm. 3: Distribución geográfica de los bandidos muertos en persecución (1890–1893)



Fuente: "Colección de partes decenales ..." Elaboración propia.

Figura núm. 4: Número de casos por año de bandidos presentados, apresados y muertos en persecución (1890–1893)



Fuente: "Colección de partes decenales ..." Elaboración propia.

[30] *Partes de Prendergast del 20 y 25 de diciembre de 1881, y comunicaciones de José Chinchilla al capitán general, Santa Clara, 15 de noviembre y 18 de diciembre de 1881.*

nos Echemendías, quienes saltaron a la palestra hacia finales de septiembre de 1883 (y continuaron al menos hasta febrero de 1884) entre Sancti Spiritu y Puerto Príncipe. Uno de los libelos terminaba[31]:

Fuera de Cuba patones
A robar a otro lado
Que ya vastante *(sic)* han robado
¡Viva Cuba! Fuera pícaros de la Isla.

Pero, ¿hasta qué punto puede confundir al investigador el lenguaje oficial a la hora de calificar como bandidos a revolucionarios más o menos auténticos? El caso de Carlos Agüero, a quien ya mencionamos brevemente, puede ser significativo. Para López Leiva, Carlos Agüero, *Agüerito*, «tuvo siempre más visos y arrestos de revolucionario que de bandolero»[32], a pesar de lo que afirmara el gobierno colonial. Se había destacado en la guerra de los Diez Años, y en la primavera de 1884 protagonizó un desembarco en Varadero, Cárdenas, cuyo fracaso le hizo resistir como pudo hasta su muerte en marzo de 1885[33]. Sin embargo, un dato aportado por el capitán general Ramón Fajardo plantea una supuesta conexión entre el revolucionario y determinados bandidos. A finales de enero de 1885 cayó en manos de las autoridades una carta en la que Agüero, con fecha de 24 de diciembre de 1884, anunciaba que tenía suspendidas las hostilidades por falta de parque y que pensaba reanudarlas pronto; que disponía de varias partidas —inexacto según el capitán general— mandadas por Rosendo García, Matagás y Sotolongo; que llevaba consigo a Pancho «el Mejicano» y Rivas-Palâcios y que, «protegido por los hacendados, por el miedo que les inspira, pensaba aprovechar la inercia forzosa, quemando los ingenios sin dejar ni uno»[34].

Tras la muerte de Agüero, el bandolerismo rebrotó con fuerza en Matanzas. Las partidas de *Matagás* y de Félix Giménez protagonizaron algunas acciones y se esfumaron a continuación. Estos bandidos, decía Fajardo, se agrupaban para dar el golpe y se disolvían después. Pero lo verdaderamente preocupante fue que «todos los bandidos de Matanzas, una vez reunidos en grupos de alguna importancia, han enarbolado la bandera insurrecta, *se llaman soldados de la revolución*, y con cínico alarde se dirigen por escrito a la autoridad militar de la provincia», anunciándole que continuarán en sus acciones con el fin de allegar recursos para su causa. Esto, sentenciaba Fajardo, podía «excitar los ánimos», por ello la represión se aceleró[35].

Durante los años finales de la década de los ochenta, el bandolerismo cubano no remitió. Por esta época entrará en acción la mítica figura de Manuel García, y paralelamente, se producen algunos hechos importantes. José Martí, en el exilio, impulsa los trabajos de unidad de todos los sectores afines con la idea de la emancipación de Cuba, y curiosamente, el general Salamanca permite a Antonio Maceo visitar la isla, hecho que efectúa en olor de multitud. Se iniciaba otra década de crisis.

3. Polavieja: análisis y represión

Camilo García Polavieja, gobernador y capitán general de la isla desde el 24 de agosto de 1890 hasta junio de 1892, parecía comprender sin la más leve sombra de duda esta

[31] Cfr. *«Div. 4. Cuba. Orden Público. Años 1883 y 1884. Persecución de bandidos». Partes de Castillo de octubre, noviembre y diciembre de 1883 y enero y febrero de 1884.*

[32] *F. López Leiva,* op. cit., *p. 26.*

[33] *Para José L. Franco tampoco era un bandolero* (cfr. Antonio Maceo. Apuntes para una historia de su vida, *Ed. Ciencias Sociales, La Habana, 1975, 3 vols., t. I, p. 265).*

[34] *«Partes del capitán general de la isla de Cuba. 1885». Partes del capitán general Fajardo del 25 de enero y 5 de febrero de 1885.*

[35] *Partes de Fajardo del 15 de junio y del 5 y 15 de julio de 1885.*



conexión entre el bandolerismo y la lucha por la independencia. Por ello no titubeó a la hora de firmar la orden de destierro contra el general Maceo, quien, según sus informes, preparaba un alzamiento con la colaboración, entre otros, del citado Manuel García, «el rey de los campos»; y, acto seguido, tomó la determinación de crear un departamento oficial encargado de centralizar la represión del bandolerismo: el «Gabinete Particular»[36].

La erección del organismo se sustentaba, en opinión de Polavieja, en el inusitado desarrollo del bandolerismo que amenazaba el «sosiego particular de las familias» y atentaba impunemente contra los «sagrados intereses» ferroviarios y económicos. Pero la razón esencial era que los bandidos, procedentes de las más «ínfimas capas sociales», estaban dirigidos por «otra clase de personas» y se sostenían con «carácter político, para servir de base a más grandes empresas». Cuba, pues, atravesaba una situación excepcional, «ni de paz ni de guerra», y convenía cercenar en el menor tiempo posible el estado de insubordinación social.

Con la creación del Gabinete se perseguían, además, los siguientes objetivos: implicación de todas las autoridades en una acción unitaria represiva y subordinación general a la dirección centralizada, utilización eficaz del ejército, demarcación de espacios concretos para la persecución y recomendaciones rigurosas para que las fuerzas se prestasen mutuo auxilio, no cometieran «transgresiones con los paisanos» y contribuyeran a crear un clima de seguridad en los campos y a grangearse el apoyo de los campesinos. Este último extremo parecía tanto más conveniente cuanto el bandolerismo —insistía Polavieja—, no se miraba en Cuba como «instrumento de infamia», sino que «representaba el obstáculo que se quiere crear al dominio de España, sirve para mantener constante alarma y núcleo donde basar nuevas aventuras separatistas, y se le presta ayuda por todos».

Por estas razones, el gobernador general desplegó con prontitud su táctica represiva. Hizo, por ejemplo, que fuerzas de las guerrillas recorrieran los campos de la provincia habanera y de Matanzas hasta los lugares más inaccesibles, como los montes de Guanamón y la Ciénaga de Zapata; para ello ordenó que muchos de sus hombres fueran reclutados en Oriente, entre las «gentes del país y si es posible que hayan hecho la guerra a nuestro lado», y asimismo, les abonó del presupuesto de *gastos secretos* los diez pesos extras de salario mensual que requerían estos «bandidos oficiales». También reforzó con denuedo la participación del ejército en las tareas de orden público (custodia de las propiedades y vigilancia sistemática en determinadas comarcas) e, igualmente, dispuso sumas importantes para hacer frente a los gastos generados por las «costosas confidencias»[37].

Rápidamente puso en práctica otras medidas, como la orden tajante de evitar las prisiones indiscriminadas que solían producirse tras la comisión de un acto de bandolerismo, «con lo que han dado en llamar satisfacción de la vindicta pública», al fracasar los intentos de captura de los auténticos bandidos[38]. Y, asimismo, procedió a investir a algunos de sus oficiales como alcaldes de los municipios calientes de Quivicán, Aguacate, Melena del Sur y Madruga (provincia de La Habana), en un intento de soslayar el hecho de que los ediles pudieran tener en estos lugares «afecciones de familia, intereses creados, ni otra cosa que pueda impedirles el más exacto cumplimiento de las órdenes que

[36] *La resolución data del 29 de agosto de 1890: «Se crea un Gabinete particular, que bajo mi dirección entenderá en todos los detalles de persecución del bandolerismo, el que con carácter civil y militar unirá y se concentrarán en él todos los trabajos».* Cfr. *SHM-Ultramar, «Isla de Cuba. Orden Público. Partes de novedades en la persecución del bandolerismo en la isla. 1890-1891». Especialmente parte reservado del 20 de septiembre de 1890 y documentación adjunta. Véase también: «Partes de Polavieja. Gabinete Particular. 1892», parte del 19 de junio de 1892, donde se indica que el Gabinete fue aprobado por R. O. de 8 de octubre de 1890.*

[37] *Parte de Polavieja del 30 de septiembre de 1890.*

[38] *Parte de Polavieja del 20 de octubre de 1890 y circular adjunta dirigida a sus subordinados.*



en punto a persecución y noticias referentes al bandidaje, dicte mi autoridad». Sin olvidar, por último, el ofrecimiento de recompensas por las informaciones sobre los bandidos[39].

Empero, la fina táctica represiva del capitán general, que no podemos desglosar en todos sus detalles, empezó a tropezar desde muy pronto con obstáculos insalvables. El 10 de diciembre de 1890, en un extenso parte reservado, informaba a Madrid que el sostenimiento del bandolerismo constituía un ejemplo del «espíritu latente de animadversión hacia nosotros». Un bandidismo a cuyo lado palidecían todos los «demás conflictos que aquí puedan amagarnos», especialmente en las provincias de La Habana y Matanzas; que resistía porque gozaba de la protección de los habitantes de los campos, «presentándose en lucha abierta contra las leyes y, bajo plan astuto, alentado por quienes tienen interés en sostener constantemente la intranquilidad y el sentimiento hostil a la madre patria». Tarea en la que participaban, directa o indirectamente, diferentes fuerzas sociales de la isla[40]:

—Los hacendados dueños de grandes fincas y detentadores de cargos públicos que no sólo hacían efectivo el canon impuesto por los bandidos y contemplaban impávidos la «alardeante profesión de fe insurrecta que presentan los criminales para cubrir sus desmanes», sino que se negaban a facilitar información a la fuerza, como «si en efecto los bandoleros fueran los verdaderos protectores de sus propiedades».

—Las corporaciones municipales rurales y, particularmente, los alcaldes cubanos, «que en el fondo nos son siempre hostiles y ven en los bandidos a compatriotas que no han de causarles daño alguno, cosa bien demostrada».

—La prensa, que había influido en el «envalentonamiento del bandolerismo» y contribuido al desprestigio de las autoridades coloniales. Y, en este sentido, destacaba el papel de *La Fraternidad*, periódico dirigido por Juan Gualberto Gómez[41], «perteneciente a la raza de color y uno de los hombres más inteligentes que representa aquí al separatismo».

—El apoyo que los bandidos obtenían en las comarcas rurales, donde habían nacido y contaban con la ayuda de parientes y amigos.

—La ineficacia de las leyes de represión del bandolerismo; las interpretaciones que las instancias superiores de justicia daban a las «causas por encubrimiento»; la intromisión de los jueces ordinarios que entorpecía la necesaria ejemplaridad de los castigos, y la actitud de los jueces nativos que respaldaban «cuanto podían al bandolerismo». Y en fin, el hecho de que la autoridad civil y la militar estuvieran en «manos distintas», puesto que el país no estaba, en su opinión, preparado para ello, dado que se mantenían vivos los «odios de la guerra».

Polavieja volvió más tarde sobre varios de los puntos señalados, en una suerte de recurrente justificación de los lentos avances en la extinción del bandidismo cubano[42]. Y, sin duda, su paradigma del bandido revolucionario fue el precitado Manuel García Ponce, el «rey de los campos», prototipo del bandido social cubano que forma parte de la memoria colectiva de la isla.

3.1. Acerca de Manuel García

Manuel García Ponce nació en el barrio del Estante, término de Alacranes (Matanzas), el 1 de febrero de 1851. Sus padres fueron emigrantes españoles, canarios de Tenerife, y su vida no difería en nada de la de tantos trabajadores anónimos hasta ese día fatídico

[39] *Partes de Polavieja del 10 y 20 de noviembre de 1890.*

[40] *Parte reservado de Polavieja del 10 de diciembre de 1890.*

[41] *Documentos y biografía sobre este importante personaje en J. Gualberto Gómez,* Por Cuba libre. *Municipio de La Habana, Oficina del Historiador de la Ciudad, 1954.*

[42] Cfr. *Partes de Polavieja del 20 y 30 de diciembre de 1890 y 20 y 30 de julio de 1891, así como también su famosa obra* Relación documentada de mi política en Cuba. Lo que vi, lo que hice, lo que anuncié, *Imprenta de Emilio Minuesa, Madrid, 1898, especialmente el capítulo VIII.*



en el que se vio envuelto en problemas con las autoridades, hacia finales de la década de 1870[43]. A partir de ese momento un destino individual e insignificante conecta con la historia.

García, en efecto, no sólo presenta diversos rasgos del modelo de bandido social que comentamos al principio, sino que, como intuyó el propio Hobsbawm, puede ser inscrito en el grupo de «bandidos de liberación nacional»[44]. Nos proponemos abundar en este punto en relación con los testimonios facilitados por los informes de Polavieja.

Así, pues, el capitán general subrayó, como dijimos antes, la existencia de conversaciones entre García y el general Antonio Maceo, mediante las cuales el primero había prometido que «cambiaría la bandera, cuando este último diera el grito separatista en Oriente»; y, asimismo, puso de relieve la conexión del bandido con la emigración revolucionaria de Cayo Hueso[45]. Pero, además, reprodujo en otra de sus partes una interesante carta de García al director del periódico *La Discusión*[46]:

> Sr. Director, todavía pienso yo en Cuba de tener ortografía antes de morirme o que me maten, no siento el morir, sino morir en manos de un gobierno como el que tenemos que es malo para todo el mundo, no para mí sólo que estoy fuera de la ley, si *llega* la revolución entonces busco un joven de La Habana que sea de educación y lo pongo a mi lado para que me enseñe, que lo demás para una guerra en Cuba lo tengo yo de sobra.

En comunicaciones posteriores, Polavieja volvería a retomar el problema del papel revolucionario y separatista de García y de sus compañeros de La Habana y Matanzas: «Estos son los bandidos —dirá en mayo de 1891— que entra en mi plan acabar primero, porque entiendo que revisten más importancia que los demás que existen en Santa Clara y Pinar del Río, y porque provistos de nombramientos militares dados por una Junta de Cayo Hueso, aparecen como políticos para hostilizar al gobierno, y cuentan con más apoyo entre ciertas gentes»[47].

Y, poco después, para abonar su aserto, remitió al Ministerio de la Guerra la traducción literal de un manifiesto, rubricado aparentemente por el «rey de los campos», que había circulado en inglés en Cayo Hueso. Para el representante de la metrópoli se trataba de reforzar, en el exterior, el carácter político de Manuel García, que además aparecía con el grado de general del Departamento Occidental de Cuba, en guerra contra España. El manifiesto en cuestión contenía un memorial de agravios contra la política colonial española y clamaba por la independencia de Cuba y por la posterior constitución de una república anexada a los Estados Unidos[48]. Este documento es muy probable que no fuera conocido ni por el propio García, pero de lo que no cabe duda es de su interés para evaluar la trascendencia histórica del bandido-revolucionario.

Por último, en la memoria final de su mandato, remitida a ultramar, volvió a tocar con menos detalles la relación entre el Titán de Bronce y el rey de los campos[49]; y, también, en el parte que rindió al Ministerio de la Guerra, el 19 de junio, señaló que la conferencia entre ambos había tenido lugar en Vieja Bermeja, donde se habían planeado los ataques a las grandes empresas ferroviarias[50].

Sea como fuere, y a pesar de que Martí rechazó el dinero ofrecido por García para los gastos de la guerra[51], parece indudable la identificación del mítico bandolero y de otros compinches menos conocidos con el ideal emancipador. Así lo refleja, entre otros, el tes-

[43] *«Canarias-Cuba: Manuel García Ponce, el rey de los campos» en C. Martín y J. Hernández García,* Cuba en Canarias. Casanova, el amigo isleño de Fidel Castro, *Santa Cruz de Tenerife, 1986, pp. 83-88.*

[44] Cfr. *E. J. Hobsbawm,* Bandidos..., *pp. 121-138, especialmente p. 130.*

[45] *Parte reservado de Polavieja del 10 de diciembre de 1890.*

[46] *Parte reservado de Polavieja del 30 de enero de 1891.*

[47] *Partes de Polavieja del 20 de marzo, 30 de abril y 10 de mayo de 1891.*

[48] *Parte de Polavieja del 20 de mayo de 1891 y traducción literal oficial del manifiesto. El texto íntegro de éste puede verse en nuestro artículo: «Bandolerismo social e intentonas...»,* Tebeto II, *1989, ya citado.*

[49] *C. García Polavieja,* op. cit., *pp. 175 y ss.*

[50] *Parte de Polavieja del 19 de junio de 1892.*

[51] *Véase M. Barnet,* Biografía de un cimarrón, *Ariel, Barcelona, 1968, pp. 102 y 106-109.*



timonio oral del *mambí* Herminio Mesa Leal, al describir la muerte del bandido matancero en la noche del 24 de febrero de 1895, cuando en compañía de su hermano Vicente García y de otros individuos fuera de la ley como Gallo Sosa, Pablo Gallardo, José Plasencia, José M. Guerra, Daniel Cordero, Censión Lamuerte, Daniel Sosa, Joseíto Rodríguez y varios más, se disponía a sumarse a la lucha[52].

4. El «Gabinete Particular»: balance de resultados

El objetivo último del esquema represivo de Polavieja nunca llegó, obviamente, a hacerse realidad. Al dejar el mando, en junio de 1892, se replanteó nuevamente las razones que le habían inducido a fundar el Gabinete, e insistió en los vínculos entre el bandolerismo y el movimiento insurreccional. Durante sus veintiún meses de gobierno fueron capturadas 164 personas acusadas de bandidaje, además 43 murieron en la persecución y otras 20 sufrieron la última pena. En total 227 bandidos eliminados. Asimismo, había obligado a residir en la isla de Pinos a 175 individuos, hombres y mujeres, acusados de auxiliar a los bandoleros. El número de secuestros se redujo notablemente y lo mismo ocurrió con los incendios intencionados: de un total de 461 para la zafra de 1891-1892, sólo 45 podían considerarse provocados, y entre éstos se contaban «varios producidos por los mismos dueños de las colonias, cuando éstas no eran propiedad del de la fábrica, para obligar al de ésta a que moliera la caña inmediatamente», o para facilitar el corte y abonar el terreno[53].

A la vista de estos resultados, Polavieja se prometía la «total exterminación de los malhechores y de sus abrigadores». Mas, el gobernador general había tenido que ocupar militarmente las provincias de La Habana, Matanzas, Santa Clara y Santiago de Cuba, mediante la acción coordinada de 2.162 soldados, con sus jefes y oficiales, y las fuerzas de la Guardia Civil. Auténtica batalla que se había llevado a cabo «con todas las contrariedades de una campaña y sin esperanza de obtener los beneficios que en aquella se alcanzan y sin el estímulo del combate diario que tanto eleva la moral del soldado; teniendo por el contrario que perseguir al que nunca da frente, y sólo en la sorpresa y la huída fía su causa».

El Gabinete Particular siguió funcionando bajo el gobierno de su sustituto, Alejandro Rodríguez Arias, y también durante la interinidad de José Arderius y García, hasta que fue suprimido por Emilio Calleja el 8 de octubre de 1893, quien señaló que tal sistema, fruto de una situación excepcional, debía «desaparecer con los motivos que le impusieron porque no sucediendo así, la acción personal de la primera autoridad llegaría a gastarse, inconveniente que a toda costa se debe evitar[54].

En resumen, durante los tres largos años de funcionamiento del Gabinete, fueron —con bastante seguridad— capturados 35 bandidos, 29 se presentaron y otros 40 encontraron la muerte en la acción. Sin embargo, una cuantificación rigurosa es muy difícil. Las fuentes históricas utilizadas, por fortuna, suelen diferenciar entre simples delincuentes y bandoleros, y aún más, entre individuos acusados de actos de latrocinio y partidas específicas y organizadas. En los gráficos adjuntos hemos tenido en cuenta, además, la presumi-

[52] *M. H. Capote, «Personajes de leyenda. Manuel García no fue un bandolero»,* Juventud Rebelde *(gentileza de F. González Casanova).*

[53] *«Partes de Polavieja... 1892». Parte-informe final de Polavieja del 19 de junio de 1892, ya citado, y documentos adjuntos. Las pérdidas por los incendios, además, habían sido insignificantes por «haberse molido toda o parte». La zafra en cuestión se estimaba en 163.168 toneladas más que la del año anterior (1890-1891), que había alcanzado la cifra de 751.832 toneladas.*

[54] *«Isla de Cuba, sec. 2ª., div. 4.ª, expediente general de asuntos de Orden Público, persecución del bandolerismo y trabajos de los separatistas en la isla de Cuba desde 1891 a 1894. Extractos». Parte del capitán general Emilio Calleja, 20 de octubre de 1893.*



ble tendencia de las autoridades a «inflar» los datos disponibles, o el hecho de que no diferencien, como es obvio, entre bandidos sociales y antisociales, al ajustarse a la definición meramente legal del delito de bandolerismo. Por suerte, la pertenencia de los bandoleros a grupos conocidos o los matices que, con frecuencia, se introducen en la documentación vienen en nuestra ayuda.

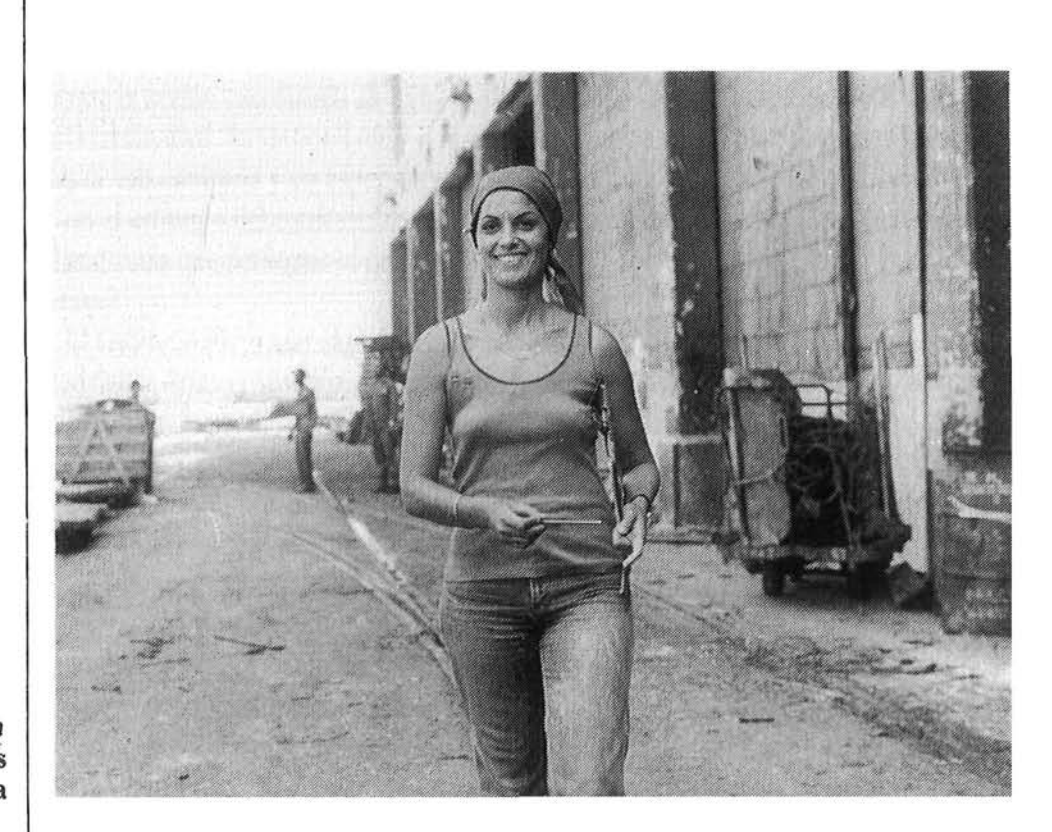
Así pues, si partimos del carácter indicativo de la muestra podremos valorar algunas cuestiones. Por ejemplo, el hecho de que bajo el gobierno de Polavieja las cifras de la represión fueran sustancialmente superiores, sobre todo en lo tocante al número de bandidos muertos: 31 en veintiún meses, frente a 9 óbitos correspondientes a los diecisiete meses en que continuó funcionando el temible Gabinete. Mientras que las capturas y presentaciones ofrecen también una diferencia razonable: 39 frente a las 25 de la etapa Rodríguez Arias-Calleja *(Fig. núm. 4)*.

Por último, los resultados de la represión pueden darnos una idea, siquiera sea aproximada, de la geografía del bandolerismo durante este período. Un 70 por 100 de las capturas tiene lugar en las regiones occidental y central de Cuba *(Fig. núm. 1)*, frente a las presentaciones (o entregas «voluntarias» a las autoridades) que en su mayoría se producen en Oriente *(Fig. núm. 2)*, si bien debe consignarse que un altísimo porcentaje de las mismas tiene su origen en la rendición en bloque (26 alzados) de la partida del bandido Martín Velázquez, en noviembre de 1890. Los bandidos muertos en persecución, por el contrario, ofrecen una representación geográfica similar a la de los aprehendidos, con alguna variación provincial importante *(Fig. núm. 3)*.

Manuel de Paz



La actriz Daisy Granados en el film *Habanera*, del director Pastor Vega



Mirta Ibarra en *Hasta cierto punto*, de Tomás Gutiérrez Alea



Retrato de habaneras

(Notas sobre cierto cine cubano de los ochenta)

Usted conoce a Teresa: es la buena esposa, la buena madre, la buena trabajadora que, un día, se harta de serlo. Usted también conoce a Laura: la profesional responsable, solidaria, madura, a la que la infidelidad del marido y un espejo fiel hacen llegar a la crisis de los cuarenta. La novedad —dado que conocemos a ambas y a otras más— es encontrarlas en la Cuba revolucionaria de hoy (gracias, respectivamente, a *Retrato de Teresa* y *Habanera,* films de Pastor Vega); con lo que podemos especular —digamos— sobre la forma en que el ser social determina la conciencia social; o, en otras palabras, registrar las bases, los alcances y los límites del «estallido» de nuestras protagonistas.

No es esta la primera vez que el cine cubano presta atención al «problema de la mujer»: prácticamente toda la obra de Humberto Solás (1941) —con varias excepciones— ha sido una detenida exploración del asunto, trazando un arco que va de la mitad del siglo XIX hasta nuestros días. Pero la suntuosa cámara de Solás se ha inclinado más hacia el pasado, realizando una serie de calas históricas cuyo mérito puede ser precisamente —y dejando aparte los valores propiamente cinematagráficos— la actualización repetida del protagonismo femenino en la Isla: *Manuela* (1966), *Lucía* (1968), *Cecilia* (1981) y ahora *Amada* (1983) son los títulos de su trayectoria «femenina» y mayor. A ella habría que agregar un film probablemente insólito en la cinematografía cubana: *Un día de noviembre* (1972): la muerte —anunciada, por enfermedad incurable— de un revolucionario, que recorre su círculo de íntimos en busca de aliento ante un dato tan difícilmente asimilable, pues además se produce no en el marco de heroicidad alguna sino al paso de la grisalla cotidiana. Ni el fresco panfletario de la *Cantata de Chile* (1975) ni la reconstrucción, visualmente opulenta, de la trayectoria de *Un hombre de éxito* (1986), un oportunista durante la República, añaden algo esencial a su obra.



Amada

Insistiendo en su investigación de la condición femenina, Solás nos sitúa en la Cuba de los años veinte mediante la adaptación de una novela de Miguel de Carrión (1875-1929). Era casi inevitable el encuentro entre el cineasta cubano más atento al asunto y el gran narrador naturalista que denunció, una y otra vez, la hipocresía que sancionaba los mecanismos sociales que convertían a algunas en *Las honradas* y a otras —las más— en *Las impuras*, tal como tituló sus dos obras principales.

Solás recrea el escenario de una existencia que transcurría entre cuatro paredes, un encierro no por confortable menos asfixiante, bañado en su film por un luz irreal que imprime una constante tonalidad lunar. Amada es la mujer insegura, cobarde, que no se atreve a romper los lazos conyugales y entregarse al amor en la persona de su primo o que, al hacerlo, arrastra su frigidez hasta el lecho clandestino. Prolonga, a su manera, la tónica de la familia: la madre literalmente ciega, con una moral buena para andar por casa; el hermano que se aleja de la corrupción pero también de la lucha, refugiándose en el interior del país. Al fino trabajo psicológico que encarna en Eslinda Núñez una Amada dulcemente atormentada, no corresponde la actuación esquemática de César Evora, su primo, joven galán al parecer inevitable en el cine cubano: este es el personaje «positivo»: apasionado, lúcido y comprometido.

Mucho más interesantes resultan el marido de Amada, un *bon-vivant* cínico, hombre de negocios y político en ascenso, quien por su parte desenmascara las turbias raíces de la prosperidad —en descenso— de esa familia irreprochable, y sobre todo la criada, para mí el personaje potencialmente más rico de todos —y que queda desgraciadamente en la sombra.

Al drama existencial se sobrepone, pues, con perfecta coherencia, el drama social de la República prácticamente en venta a los capitales extranjeros, mientras se constituye una nueva burguesía agresiva que va suplantando a los decadentes patricios. La casa es metáfora del país, sus habitantes son —sin dejar de ser individuos— emblemas, y el final subraya esta lectura cuando, a las puertas traseras de la mansión en que se vela a Amada, pasa una manifestación de hombres, mujeres y niños famélicos, a la que se suma el positivo primo.

Mientras Solás cumplía con la factura plástica, literaria —*Cecilia* es también una adaptación de la *Cecilia Valdés* de Cirilo Villaverde (1812-1894)—, dramática —sin olvidar el humor de la última historia de *Lucía*— y espectacular de sus cuidadas recreaciones de época, Pastor Vega (1940), con una larga trayectoria de documentalista, se aplicaba a la investigación del presente con acuciosidad en el mejor sentido periodístico. *¡Viva la República!* (1972), montaje de material de archivo que sigue detalladamente cincuenta años de historia cubana, aunque se salta incomprensiblemente el batistato para caer en la revolución triunfante diríase que por milagro, y representada exclusivamente por un Fidel idílico, jugando —o poco menos— con un niño; *Retrato de Teresa* (1979) y *Habanera* (1984) constituyen, probablemente, su obra mayor.



Teresa

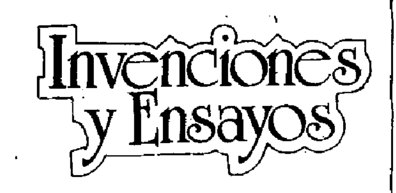
He aquí, pues, su *retrato:* lo encontramos en la fábrica textil en que trabaja cumplidamente, como jefa de un equipo de los más productivamente aguerridos, empeñado en la superación de las cuotas; la vemos, tras la tarea, no menos laboriosa como responsable sindical, preparando el vestuario del grupo de danza de los obreros; asistimos a su temprano despertar, poniendo en marcha a toda la casa: levantando al marido y los niños, preparándoles el desayuno, vistiendo a los pequeños, lavando ropa, cocinando. Luego vendrá la fábrica; luego los ensayos del grupo; luego... la vuelta a casa, tarde en la noche, para enfrentarse a un marido nada contento con la actividad adicional de su mujer. Un marido que se considera tan revolucionario y tan trabajador como ella (es un técnico electricista estudioso y cumplidor, aunque no desempeñe ninguna función sindical). Y, sobre todo, un marido que no comprende por qué Teresa no se limita a ser una obrera como las demás; que se —y le— pregunta «si quiere conseguir el carnet (del Partido, se entiende) a costa suya»; que la acusa de sacrificar el hogar en aras de las productividad y el sindicato. Un marido, al cabo, que se permite infidelidades puntuales pero al que no se le ocurre que Teresa pudiera hacer algo similar porque, sencillamente, «no es lo mismo».

El conflicto de Teresa resulta, entonces, bastante tradicional y universal, si dejamos de lado su encarnación «socialista». Y no es, tampoco, el conflicto «de Teresa» sino, al parecer, el de un horizonte de mujeres que las implicaciones del film podría hacer extensivo a todo el país: una discusión en el sindicato y las conversaciones con las compañeras de fábrica apuntan en este sentido.

El punto más bajo de la cuestión lo representan las madres de Teresa y de su esposo, dos señoras conformistas a las que ha tocado explicitar (¿en nombre del «ancien régime»?) una mentalidad de la que —según los hechos— no tienen precisamente el monopolio: las cosas siempre han sido así, el hombre manda y la mujer sufre, «no es lo mismo» lo que uno y otra pueden hacer y «eso no lo cambia ni Fidel».

El punto «más alto» —insisto en las comillas— lo representarían la obrera que, ante tal panorama, ha decidido no casarse para «no aguantar» marido, o la joven «burguesita» que toma y deja la relación amorosa con un buen vaso de agua, de manera fría, limpia, egoísta y lúcida. Por cierto, esta muchacha que, aparentemente, no trabaja ni estudia, disponible siempre para el placer, viviendo en una casa casi lujosa y con padres tan permisivos o tan cómodos que no están nunca, ni siquiera de noche, ¿pertenece también al «ancien régime» o es un fruto marginal del nuevo? Ocurre que, al menos en la película —y de ella hablo— es, en su actitud hacia el hombre y en general respecto al sexo, la más «liberada» de todas cuantas desfilan por la pantalla; por lo que cabe lamentar que sea, al mismo tiempo, tan ajena a la revolución. Si Teresa es «la buena», a aquélla le tocaría ser «la mala»; o, si se quiere, el reverso de nuestra heroína. No por ello deja el film de presentarla simpáticamente, sin subrayar calificativos morales. Es, al cabo, un pretexto para los devaneos del marido.

Porque si en realidad hay algún «malo» en *Retrato de Teresa*, vendría a serlo él. Aunque, en rigor, no hay ninguno: Pastor Vega, así como domina el difícil arte de decirlo prác-



ticamente todo mediante alusiones, domina también el de darnos una tal impresión de realidad que (nos) evita el jucio fácil, la esquematización de ese trozo de mundo según rígidos parámetros. Es decir, Teresa es un personaje «positivo» y el otro es «negativo», de eso no hay duda; pero tampoco hay duda de que lo vemos tratando de comprender a su mujer, incluso desesperadamente, si bien no logra desembarazarse de los prejuicios: «no es lo mismo». Pero si, al final del film, Teresa avanza a paso firme, seria, decidida, lúcida —porque ya sabe, para siempre, que sí «es lo mismo» el hombre y la mujer— y la cámara la sigue entre el gentío de la calle sin perderla de vista, también la sigue o persigue su enamorado, arrepentido y problematizado marido, acaso como una metáfora de futuro cambio de actitud.

El antagonismo conyugal puede ocultar o, por lo menos, distraer del contexto, sin embargo siempre presente. En la sesión sindical, se vio claro que los hombres pensaban una cosa y las mujeres otra, y que esta línea divisoria atravesaba esa minisociedad o modelo a escala que resulta la fábrica. El hecho de que el viejo sindicalista se comporte como una especie de padre bonachón o que el director del grupo de danza se muestre interesado —*en todo sentido*— en Teresa *no cambia el asunto: el tema de la «doble jornada»* está ahí, aunque no se le nombre.

Y no se le nombra. Pero Teresa, que es prácticamente el nivel de conciencia y casi el punto de vista del film, se diría que ni siquiera llega a pensarlo. Lo que la lleva a la crisis es la incomprensión de su marido hacia su acumulación de tareas, la injusta apreciación de la que él llama «Teresita la hormiguita» y cuya motivación ni siquiera entiende, remitiéndose a la citada búsqueda del carnet del partido o a la frivolidad supuesta de una esposa y madre que rehuye sus primeros deberes. Con un compañero más comprensivo (¿o más hábil?) ¿hubiera llegado Teresa al conflicto? ¿O hubiera, más bien, seguido cumpliendo seria, felizmente su ya no doble sino triple —dada la actividad sindical— jornada? Cabe la duda. Pero esta sería ya otra película. En la de Pastor Vega, Teresa entra en crisis, la pareja entre en crisis y hasta la fábrica casi entra en crisis, al perder —provisionalmente— a tan perfecta jefa de equipo. Y en crisis los dejamos, en un final abierto que es otro de los méritos del film.

Laura

De no resolverla, seguramente hubiéramos encontrado a Teresa en el consultorio de Laura, su alter ego de *Habanera.* Es otra Teresa en cuento a seriedad profesional y problemas conyugales, aunque perteneciente a distinto estrato (¿o clase?) social: Laura, psiquiatra, directora de su departamento en un pulcrísimo y modernísimo policlínico, habita casi una mansión y, si bien no parece tener criada, no la vemos en el abnegado ajetreo doméstico de la otra. Tampoco surgen en el nuevo horizonte conflictivo ni sindicatos ni emulación revolucionaria, por lo que el trabajo de Pastor Vega se acerca a una exploración sentimental casi pura (la que Antonioni, por cierto, prefería situar en medios burgueses para su análisis más desahogado). La acumulación de tareas tiene que ver, en Laura, con su profesión, a la que se entrega; con su proyecto de tesis, en elaboración siempre



postergada; con su preocupación por colegas y amigos. Pero el cerco se intensifica con cierta crisis de los cuarenta, de mujer que se mira intensamente en el espejo como viendo fluir el tiempo por su cuerpo.

El detonador del conflicto es el descubrimiento de la infidelidad de su marido (ausente con frecuencia por su profesión: parece ser miembro de algún cuerpo de Seguridad del Estado, en actividades de contraespionaje en el extranjero, sin que esto llegue a explicitarse nunca), nada menos que con una de sus pacientes, una linda estudiante brasileña. Y si el respetuoso amor que le manifestaba el director del grupo de danza algo había influido en el estallido de Teresa, también la simpatía recíproca que vemos desarrollarse entre Laura y un colega pediatra juega su papel en este caso, no sólo en el sentido de una comparación con sus respectivos maridos —injusto el de Teresa, ausente el de Laura, infieles ambos— sino acaso sobre todo en el de una afinidad con su dominio profesional y un apoyo en su realización personal. La observación de la hija de la psiquiatra —una adolescente inteligente y decidida— es concluyente: ella no quiere tener un matrimonio como el de su madre, viviendo cada uno por su lado, sin nada en común.

Tampoco, pues, la «doble jornada» resulta identificada en *Habanera* como piedra de toque del conflicto, mientras la infidelidad del marido —y la eventualmente futura de ella— pasa a primer plano. Ausentes los ingredientes sociopolíticos que contribuían a la crisis en *Relato de Teresa*, escamoteado el «agobio» de los quehaceres domésticos (¿en casa de Laura trabaja algún robot?), el film se me antoja menos convincente de una manera que no sabría determinar con rigor. (¿Será que los personajes parecen intelectuales «prestados», con unas discusiones de muy poca entidad conceptual, mientras los trabajadores de *Retrato de Teresa* sí daban la impresión de ser «verdaderos»? ¿O —además— la rebuscada coincidencia de descubrir en la paciente de Laura a la amante de su marido? ¿O la mera reducción del campo de interés, bastante monopolizado por el «triángulo» y el donjuanismo de un esposo que, finalmente, queda en la sombra, sin que tengamos elementos para comprender su personalidad? ¿O —también— el vago aire telenovelesco de la trama —coincidencia, triángulo, superficialidad parcial—, impresión a la que contribuye la factura del film?).

Sin embargo, el conjunto de *Habanera* y sus componentes son casi tan buenos como los de la otra película, y no deja de ofrecerse como un trozo de «realidad» bien registrada o recreada. La actuación —con casi el mismo equipo, en el que sobresalen Daisy Granados y Adolfo Llauradó como pareja protagonística— es de gran calidad, tanto en los primeros papeles como en esa constelación de apariciones menores que redondean, con su puntual excelencia, un film. El guión y los diálogos, firmados como la vez anterior por Vega y Ambrosio Fornet, son bastante sólidos. La fotografía, tan discreta y funcional como la otra —aunque acentuando quizá cierto aspecto televisivo, con su abundancia de primeros y medios plenos—, sirve adecuadamente al relato. Hay secuencias que quedan en la memoria como adquisiciones definitivas: si en *Retrato de Teresa* destacaba la pelea de la pareja, antes y después de hacer el amor, aquí brilla la pequeña fiesta íntima de las amigas, tan finamente entregada —como otros tantos detalles— que llega a sorprender la ausencia de toda mano femenina en el guión.



No hay que olvidar, tampoco, ciertos subtemas presentes en ambos films. En *Retrato...*, la ubicuidad de los televisores sugería una sociedad en conjunto tan alienada como las demás por la caja mágica, con sus habituales programas detestables —telenovelas en primer lugar— que hipnotizan a niños y adultos, dictan comportamientos, etcétera. En *Habanera* se señala la persistencia del racismo —aunque, otra vez, se encarne en una recalcitrante señora del «ancien régime»— y su cuestionan comportamientos individuales en pugna con la ética profesional, como la actitud seductora del joven psiquiatra.

Importa, finalmente, no dejar la impresión de que el «retrato de Laura» sea más individual que el de Teresa: hay también aquí una galería de mujeres en crisis, incluso más variada y detallada en sus casos que la de los personajes secundarios de la otra película: la estudiante brasileña (problematizada por amar a un hombre —recordemos que es el marido de Laura— que no la respeta como persona); la amiga chilena (en relaciones con el psiquiatra seductor); la joven negra (que sufre el racismo de su suegra blanca): son tres pistas que llevan hacia otros tantos conflictos, apuntando todos a la «negatividad» de sus compañeros: machismo y doble vida del primero, inmadurez afectiva del segundo, debilidad del tercero frente a su madre. La consideración de esta serie de mujeres (y, en *Habanera*, la cantante cuasi ninfómana que es el eco de la «burguesita» de *Retrato...* juega, como la otra, papel de excepción) induce a pensar que ellas son más serias, maduras, interesantes y, al cabo, revolucionarias que ellos.

También las adolescentes

Sin volver sobre los personajes de los films comentados (la hija de Laura o la propia brasileña), otras dos películas insistirían en esa solidez femenina que alcanza a las más jóvenes: *Se permuta* (1983) de Juan Carlos Tabío (1943) y *Una novia para David* (1985) de Orlando Rojas (1950).

Si en *Amada* podía molestar cierta sofisticada languidez y en *Habanera* lo superficial de su rápido tratamiento, *Se permuta* incorpora su autocrítica, astutamente, al propio discurso fílmico. Que esto sea una manera de «curarse en salud» ante las críticas que recibió la obra de teatro original —escrita y montada por el propio cineasta—, tachada de facilismo, o bien un recurso legítimo a las posibilidades del medio, el hecho es que Juan Carlos Tabío aparece muy oportunamente a los dos tercios de la película para marcar los límites de la serie de *gags* que nos han hecho reír hasta entonces: rechazada su prolongación *ad nauseam*, se descarta en el mismo movimiento la recepción de la obra como mera *comedia* de un costumbrismo actualizado, por más divertida que sea. Se trata —y se notaba— de una comedia *crítica*, que delinea suave pero claramente las actitudes «positivas» y «negativas» de unos personajes por lo demás muy humanos, muy simpáticos, muy «llenos de vida». Quizá desde *La muerte de un burócrata* (1966) el cine cubano no nos daba la oportunidad de carcajearnos tan —digamos— críticamente, aunque Gutiérrez Alea pintaba de negro y Tabío utiliza los verdes y los rosados. Por otra parte —y perdóneseme el salto—, ¿el sentido social del teatro barroco del español Siglo de Oro no era éste de enseñar divirtiendo con un flujo de anécdotas servidas a ritmo trepidante,



los comportamientos sancionados por la colectividad? Por si faltara algo, también en *Se permuta* se intercambian las parejas y la fiesta termina en (previsible) boda.

El film, pues, resulta plenamente exitoso al proponer actitudes modélicas en tono de comedia, haciendo oscilar a Merceditas (atractiva estudiante de arquitectura aficionada a shorcitos apretados y cortos que dejan sin aliento a los tipos) entre dos hombres: uno, arribista chistoso y hábil, con un buen puesto y muchos contactos; otro, de ascendencia negra y pobre, aún viviendo entre los suyos en un «solar», trabajador, responsable, algo inseguro. El primero le ofrece una existencia «burguesa», una vía de ascenso socioeconómico, induciéndola además a renunciar a la arquitectura por el diseño, en que él mismo trabaja, como jefe. El segundo la llevaría fuera de La Habana, a insertarse en un proyecto de construcciones prefabricadas en Isla de Pinos (o de la Juventud), del que es autor. La muchacha, una hasta ahora dócil «hija de mamá», escoge al último y frustra de golpe tanto los sueños casamenteros de la madre como la intrincadísima red de intercambio de viviendas («permutas»), montada por ella para instalar a la feliz pareja en una mansión.

Tanto Merceditas como su madre —interpretada magníficamente por Rosita Fornés— dan la pauta, representando respectivamente cierto idealismo juvenil —pero con los pies en la tierra y boda por delante— y la «picaresca» que, obviamente, no pertenece sólo al pasado. Los hombres, en ambos casos, resultan más opacos: el arribista —que roza la caricatura— es demasiado superficial y frágil; el trabajador es indeciso y hasta podríamos pensar que algo acomplejado por su extracción social y el color de su piel. Aunque el film no lo subraye y la pulida superficie de buen humor no invita a profundización alguna, se deja ver, sin embargo, que a la sombra de la revolución hay quienes medran y quienes se sacrifican para la obra común, así como hay quienes resuelven, con la chispeante picardía de la necesidad, los problemas cotidianos: la madre es su emblema, ejerciendo una «viveza» desde luego alejada de la ilegalidad, pero también de toda ideología.

Que «amor y revolución» triunfen, en tono de comedia, sobre un conjunto al parecer no muy politizado, es el punto de contacto entre *Se permuta* y *Una novia para David.* Ya sabíamos que Orlando Rojas era un cineasta sensible e incluso arriesgado: en *A veces miro mi vida* (1981), su largometraje documental sobre y con Harry Belafonte, la cámara permanecía filmando el rostro del cantante en uno de los momentos más emotivos, cuando el entrevistado lucha visiblemente por no echarse a llorar e interrumpe su discurso durante un par de angustiosos minutos; cualquier realizador «prudente» hubiera cortado, no asumiendo ese «grumo» afectivo en su cinta.

Sensible, pues, atento a los detalles, Rojas recrea, en *Una novia para David*, con verosimilitud y frescura, la cotidianeidad de un grupo de adolescentes en una secundaria habanera. Como el film no se ofrece de entrada en forma de recuerdo; como el espectador extranjero no está obligatoriamente ejercitado para descifrar los mínimos signos temporales del proceso cubano, sorprende la masiva indiferencia de los muchachos respecto a los ideales de la revolución: el sexo, el deporte y las posibilidades de futura promoción profesional los ocupan a casi todos: nada de «estudio, trabajo y fusil» —con excepción de una (¡ay!) gordita buena. La errónea lectura del film como un registro de actualidad por parte del público no cubano es una posibilidad temible. Pero tampoco situar correc-

tamente la trama en 1967 («Año del Guerrillero Heroico» escribe alguien en una pizarra) despeja la incógnita de tan escasa politización juvenil.

Bañado de humor cómplice, pleno de observaciones minuciosas y acertadas, tierno a ratos (de alguna manera, sería el equivalente cubano del *American Graffiti* de George Lucas), *Una novia para David* se debilita por la esquematización : el estudiante recién llegado «del interior» —por lo tanto, más «puro» que sus compañeros habaneros— se verá obligado a escoger entre la muchacha más linda de la clase —coqueta, seductora, inaccesible hasta ahora para el resto de los varones— y la gordita, que es para colmo la compañerita estudiosa, responsable, solidaria y, además (¿o lógica, inevitablemente?) la única clara y decididamente politizada (otra vez, pues, la mujer resulta más revolucionaria que el hombre).

Si resulta desconcertante el subproducto testimonial sobre una juventud aparentemente ajena en su mayoría a los temas ideológicos, aunque fuera hace veinte años, la opción tan marcadamente polar lleva el film a un final de inverosímil «rosa socialista»: David —¿lo dudaba alguien?— declara su amor a la gordita y sella con un beso (en una noche sin luna, bajo un aguacero súbitamente interrumpido, rielan luces multicolores blandamente movidas en los reflejos del agua de la bahía) su ¿compromiso revolucionario?

El idilio de «la gordita y el guajarito» hace flotar un relente mecanicista y al cabo pesimista —dada su excepcionalidad— sobre el forzado *happy end.* Más me hubiera interesado insertar el segmento temporal que se nos ofrece en una perspectiva que hiciera saber «qué se fizieron» esos muchachos frivolones, esa preciosa coqueta, esa flaquita abandonada por su novio en un rapto machista y, no menos, la gordita —susceptible a estas alturas de ser viceministro— y su David, acaso ya cansado de adiposidades y consignas.

Claro que la propia exageración del film sugiere su lectura en clave paródica, trátese de productos culturales de la revolución (literarios, cinematográficos, periodísticos, televisivos) que no soy capaz de precisar, trátese de actitudes triunfalistas y dogmáticas, o de ambos. Lo «rosa socialista» se vería desfondado, entonces, en el mismo movimiento de polarización (campo revolucionario versus ciudad «corrupta», fea comprometida vs. bella coqueta, trabajo político vs. preocupaciones individualistas, etcétera), atenuando, aunque sin llegar a hacerla desaparecer, la presentación de comportamientos modélicos.

Y dos más

Otras dos películas de los ochenta podrían completar este dibujo muy parcial del cine cubano en la década: *Hasta cierto punto* (1983) de Tomás Gutiérrez Alea y *Lejanía* (1985) de Jesús Díaz.

El contraste hombre-mujer se enriquece, en *Hasta cierto punto,* con el de mentalidades y medios sociales. Óscar, guionista del ICAIC, «desciende» al puerto de La Habana en compañía de Arturo, director del futuro film sobre el machismo entre los obreros, para el que ambos creen que el sector portuario es paradigmático. De hecho, la investigación descubre que los prejuicios están mucho más arraigados de lo que pensaban, en un marco de conflictividad laboral del que no tenían la menor idea. Hay ya, de entrada, el choque



entre una visión idealizada de la realidad, elaborada en base a esquemas intelectuales al parecer jamás puestos a prueba, y el concreto panorama del mundo del trabajo. Hay, además, el abismo entre dos estratos o clases sociales, entre dos estilos de vida, entre dos tipos de gente acercados por el azar del proyecto fílmico, más allá de su vaga unificación en algún eventual «acto de masas» que, diluyéndolos por arriba, escamotearía su pertenencia a niveles distintos. Hay la constatación de unos límites en lo que se puede expresar, cuando la profundización en la problemática obrera lleva a Arturo a desechar prácticamente la idea de la película, danto prudentes consejos a su guionista. Y hay, acaso sobre todo, la localización del machismo en el mismo Óscar, como eje de una falsedad global.

Tampoco aquí, al igual que en los films de Pastor Vega, se trata de «buenos y malos». Pero ¡qué endeble e inauténtico resulta Óscar, enfrentado a la hermosa, sólida y decidida Lina! La obrera, blanco de los prejuicios de sus compañeros portuarios, sola y con su hijo, lúcida, libre y entera, resquebraja con su entrega el caparazón «burgués» de la existencia del intelectual. La balanza se inclina hacia el matrimonio feliz y la profesión prestigiosa de Óscar: no habrá pasión ni película.

Digamos, «accesoriamente», que Gutiérrez Alea sigue siendo el mejor cineasta cubano, al menos en la ficción, ya que Santiago Álvarez domina siempre el documental.

Aunque *Lejanía* no se haya quizá propuesto subrayar el protagonismo femenino, encontramos varias mujeres contrastadas en torno a Rolando, que es casi un personaje-pretexto: su madre, que tuvo que dejarlo en Cuba al exiliarse, por hallarse el muchacho en edad militar, y que vuelve de visita diez años después, cargada de regalos; su prima, compañera de sus juegos de infancia, desgarrada en el extranjero por la nostalgia del país natal, acaso vagamente enamorada de Rolando, y que acompaña a la madre en el breve retorno; su mujer, quien prácticamente rescató al joven abandonado de una peligrosa marginalidad social, y que siente como una amenaza la llegada de la madre «mayamera» y de la linda y algo arrebatada primita.

Hay que agradecer a Jesús Díaz el tratamiento de esta última: más allá de la transformación oficial —aporte de dólares mediante— de la «gusanera» en «comunidad», los habitantes del exilio, con contadísimas excepciones, siguien siendo extraterrestes malévolos en la literatura cubana. Díaz ya nos había entregado en paralelo, con el mismo material, un largometraje documental *(Cincuenta y cinco hermanos,* 1978) y un reportaje en libro *(De la patria y el exilio,* Ediciones Unión, La Habana, 1979) tan hermosos como valientes, en que los jóvenes visitantes de ese «otro mundo» son presentados con una pasión fraternal que asume las contradicciones.

Pero hay más en *Lejanía:* el correlato de la madre, triunfalista del exilio, es la pareja de triunfalistas de la revolución que conforman su hermana y su marido, siendo éste un probable alto funcionario del partido; no se dice, pero, al menos para el público cubano, debe resultar obvio. Sin cargar el film con algún eco de la orwelliana *Rebelión en la granja,* el hecho es que esos tres se parecen mucho.

El reencuentro, naturalmente, es catastrófico, dejando aparte el dulce y doloroso devaneo con la prima. Rolando y su mujer no tienen nada que ver con la madre, pero tampoco con la hermana y sobre todo con el burócrata de su marido, en el que casi identifican a un enemigo.




Y Aleida, la hermosa y firme y realamente salvadora esposa del problemático Rolando, se inscribe junto a Teresa, Laura, Merceditas y Lina en esa galería de espléndidas mujeres revolucionarias, siempre más lúcidas, serias y, al cabo, interesantes que sus hombres.

Inconclusión

«Doble moral» y «doble jornada»; machismo y racismo; contraste de estratos cuyo nivel o estilo de vida llevaría casi a hablar de «clases» sociales (si no fuera por aquello de la propiedad de los medios de producción, ¿verdad?); problemática obrera; un —eventual— agente de Seguridad del Estado (aunque quizás no sea más que funcionario de Comercio Exterior) cuya infidelidad roza el desprecio; un prepotente miembro del Partido; una exilada retratada con simpatía; un película abandonada por su conflictividad; gente común —muchos jóvenes— que parece vivir al margen de los grandes temas ideológicos, practicando la viveza criolla o preocupándose de sus propios asuntos; algún arribista, etcétera.

Me he detenido en apenas siete largometrajes de ficción de la treintena estrenada entre 1979 y 1986[1]: poco más del 20 por 100. No es, pues, un panorama sino una lectura específica, el trazado de una figura que considero particularmente interesante, como cine y como cine revolucionario, y que entronca con el poderoso aliento crítico de dos películas inolvidables —en el marco cubano pero también en el latinoamericano—, ambas de Gutiérrez Alea: *La muerte de un burócrata* y *Memorias del subdesarrollo* (1968). Valga esto para justificar una «tendenciosidad» que sé una pasión y ofrezco como una apuesta.

Julio E. Miranda

[1] *Para las fechas de nacimiento de los directores y de estreno de los films, he optado —aunque se contradigan a veces con otras fuentes— por las de María Eulalia Douglas en su* Diccionario de cineastas cubanos, *Cinemateca de Cuba—Universidad de Los Andes, Mérida (Venezuela), 1989.*



Las fuerzas vivas de Dylan Thomas

Cada escritor es un paisaje (por recordar el tópico), una cordillera de algas o de rocas, según el caso, que el traductor avezado debe escalar o derruir con la inútil esperanza de articular su misterio.

Mas, en contra de lo ya sabido, el daño que se ejerce no radica en la traición común, sino en la misma imposibilidad a la que, como ante un enorme espejo, cruel por real y certero, se enfrenta, cara a cara, el distinguido traidor.

Si bien es cierto que el asombro acompaña siempre a la herida, no lo es menos el sentimiento de vacío que, luego, nos deja.

Ese Dylan Thomas, galés, poeta «en alabanza de Dios y por amor a los hombres», ignorado —como suele ocurrir— gracias a su fama de místico raro, y alcohólico, no es sólo un paisaje, una montaña, una tormenta, sino, yo diría (y sé que peco), un «centro vivo» que supo aprehender, sopesando su propia alma y las de los demás seres, objetos, la variedad de fuerzas que combaten en el mundo.

¿Entonces? Más allá del tópico, más allá de las afirmaciones confusas, ¿dónde reside la imposibilidad de ser fiel a la inspiración de ese poeta? ¿Por qué nos resulta su aire «hermético»?

En primer lugar, los símbolos; símbolos que yo resumiría en individuales (o privados) y universales (o colectivos), es decir, aquellos creados/readaptados por el poeta mismo, o bien aquellos otros que, según la denominación junguiana, yacen ocultos en el inconsciente colectivo y han sido renovados a lo largo de la Historia.

La simbología de Dylan Thomas, en cualquiera de sus manifestaciones, es tan atractiva, tan dispar, tan rabiosamente humana, y son tantos sus múltiples reflejos que es imposible detallarlos todos aquí. Baste un ejemplo. En lo que a los colectivos se refiere, Thomas era un profundo conocedor de temas aparentemente dispares; así, la alquimia, la cargografía, los cuentos populares, las sagas míticas, el ocultismo, la cábala, el tarot..., por no hablar de las diversas religiones y las imágenes litúrgicas, sobre todo las de la Biblia. (En los sonetos de corte religioso titulados *Altarwise by owl-light* saltan entremezclados los nombres de Adán, Casiopea, Virgilio, Abadón, Capricornio o Rip Van Winkle

como si de uno se tratase). Dadas las fuentes, cabe imaginar el caudal de alusiones que fluye a través de sus versos.

En segundo lugar, el léxico; construcciones clásicas y revolucionarias a un tiempo; metáforas inauditas, de cierto tono surrealista, a veces, pero elaboradas siempre (repito, siempre), a partir de una lógica interna muy refinada. O los juegos de vocablos («God in bed, good and bad») y conceptos, auténtico desespero de quien osa atreverse a transcribirlos de una a otra lengua.

Por ¿último?, el ritmo; endiablado, endiosado, embebido, enfebrecido de tal modo que parece surgir de las entrañas de ese paisaje, de esos elementos que originan el canto. Además, por si fuera poco, el galés reinventa una métrica personalísima; erige, con los cimientos ya esbozados arriba y una gran dosis de pasión, arquitecturas armoniosas, casi perfectas:

Now
say nay,
man dry man,
dry lover mine
...

¿Cómo demonios aproximarse a un texto tallado sílaba a sílaba sin destruir su contenido?

No es extraño, aunque sí inadmisible, que los críticos, los editores, los propios amantes perfilen una mueca o huyan despavoridos al abrir uno de sus libros. Él lo sabía. Pero sabía también que para descubrir la verdad enterrada de las cosas, para alcanzar su esencia, es preciso aventurarse, hundirse hasta el cuello en sus aguas; que (utilizando palabras de otro arrebatado, Antonin Artaud) es fuerza «oscurecer la claridad para esclarecer las sombras». Basta con abrirse de lleno y dejarse arrastrar por la música. Pues, ¿acaso algo de lo dicho anteriormente no ocurre igual con todos los poetas?

El arte (vaya palabreja) no es puro *showbusiness*, sino una tarea muy ardua que requiere el esfuerzo de todos los participantes, y más de aquellos que pretendan «enriquecerse».

Thomas, por otra parte, vuelca entero su corazón ebrio, por muy encubierto que esté. De ahí que su obra nos alcance interiormente con voces auténticas, atávicas, sinceras, mas nunca prefabricadas.

En algún otro sitio (tocante a Rimbaud) comenté que para mí la traducción es un ejercicio a través del cual intento guiar al lector hasta las raíces originales; invitarle a un viaje trasladando de un país al otro, de una isla a la otra, una mínima parte del tesoro que allí le aguarda.

Quien lo realice en busca del fuego dylaniano, al revelarlo, no podrá sentirse defraudado, y volverá «convertido en sabio y rico en experiencia».

J. A.



Poemas de Dylan Thomas

En mi tosco arte u oficio

En este tosco arte u oficio
ejercido en la noche calma
cuando sólo la luna rabia
y yacen juntos los amantes
con su aflicción entre los brazos,
trabajo, a la luz cantarina,
no por ambición o alimento,
lucirme o ganar simpatías
en los proscenios de marfil,
sino por la paga corriente
de su corazón más recóndito.

No para los soberbios que huyen
de la rabiosa luna escribo
sobre estas páginas mojadas
por el rocío de los mares,
ni para los muertos altivos
con sus ruiseñores y salmos,
sino para aquellos amantes
que abrazan un dolor de siglos
y ni me elogian ni me pagan
ni aprecian este arte u oficio.

El pan que parto

El pan que parto fue antaño avena,
el vino de este árbol extranjero

se hundió en su propio fruto;
de día el hombre, o de noche el vino,
segó la mies, cortó el gozo de la uva.

La sangre del estío en este vino
forzó la carne que adornó la viña
antaño, en este pan
la avena fue dichosa oreando al viento;
el hombre quebró el sol, derribó el viento.

Esta carne, esta sangre que ofrecéis
y que causan estragos en las venas,
fueron avena y uva
de la raíz sensual y de la savia:
comed mi pan, bebed pues de mi vino.

En un aniversario de boda

El cielo se ha rasgado al través
de este raído aniversario de dos
que caminaron acordes durante tres años
por los largos senderos de sus juramentos.

Ahora su amor yace en pérdida *
y el Amor y sus pacientes rugen encadenados;
desde cada nube real o portadora
de cráteres, la Muerte golpea su casa.

Tarde ya bajo la lluvia falsa
vienen juntos aquellos a quienes su amor ha desunido:
las ventanas arrecian en su corazón
y las puertas arden en su cerebro.

Los oídos en las torres escuchan

Los oídos en las torres
escuchan cómo las manos
rasguñan sobre la puerta;
los ojos en los aleros
observan cómo los dedos
hurgan en las cerraduras.



¿Debiera abrir el cerrojo
u ocultarme a ojos extraños
hasta el día de mi muerte
en esta morada blanca?
Manos, ¿guardáis racimos o veneno?

Al otro lado de esta isla
cercada por un mar fino
de carne y costas de huesos,
se extiende la tierra ausente
del sonido y las colinas
lejanas al pensamiento.
Ni aves ni pez volador
perturban este reposo.

Los oídos en esta isla
sienten cómo pasa el viento
igual que una llamarada,
los ojos en esta isla
observan cómo los barcos
levan anclas en el puerto.

¿Debiera unirme a los barcos
con el viento en mis cabellos,
o cerrar hasta mi muerte
la puerta a los marineros?
Barcos, ¿guardáis racimos o veneno?

Manos que arañan la puerta,
barcos levando sus anclas,
lluvia que bate la arena
y repica en los tejados.
¿Debiera abrir al extraño,
acoger al marinero
u ocultarme hasta la muerte?

Manos de extraños, bodegas de barcos
decid, ¿guardáis racimos o veneno?



Veinticuatro años

Veinticuatro años rememoran mis lágrimas.
(Enterrad a los muertos para que no marchen penosamente * al sepulcro).
Bajo el arco * del pórtico natural me agazapé como el sastre
que cose una mortaja para el viaje
a la luz del sol carnívoro.
Vestido para morir, con andares sensuales y altivos,
las rojas venas henchidas de dinero,
en la dirección final de la ciudad primaria
avanzo, a un tiempo que es para siempre.*

Amor en el sanatorio

Una extraña ha venido
a compartir mi cuarto en esta casa fuera de sí, —una muchacha
loca como los pájaros

tranca la noche de la puerta con su brazo su pluma.
Enmarañada a su lecho
fascina * con nubes penetrantes esta casa a prueba de cielos

fascina incluso con sus pasos este cuarto de pesadilla,
libre como los muertos,
o navega en los océanos imaginados de la sala de hombres.

Llegó aquí poseída
la mujer que recibe a la luz engañosa a través del muro creciente *,
poseída por los cielos

duerme en la angosta duerna camina sobre el polvo
desvaría a sus anchas
en las mesas del manicomio desgastadas por mis lágrimas.

Y alzado por la luz en sus brazos al fin para siempre
yo quisiera sin falta
soportar la primera visión que incendia los astros.



Acaso no hubo un tiempo

¿Acaso no hubo un tiempo en que los bailarines
con sones y con chanzas, circundados de niños *,
podían alejar su inquietud y sus penas?
Tiempo hubo en que lloraban encima de los libros *.
Pero el tiempo incubó larvas sobre sus huellas
y ya no están a salvo bajo el arco del cielo.
Lo más seguro en esta vida es lo que ignoramos.
Bajo signos celestes los que no tienen brazos
guardan manos más limpias, y, así como el espectro
sin corazón, sin vida *, no puede ser herido,
así el hombre ciego es el que ve mejor.

Yace inmóvil, duerme calmo

Yace inmóvil, duerme calmo, doliente con la herida
en el cuello, girándote, ardiendo. Toda la noche
flotando en el mudo océano escuchamos el murmullo
que surgió de la herida envuelta en su mortaja salobre.

Bajo la luna inmediata * temblamos al oír el murmullo
del mar fluyendo como sangre de la herida estrepitosa,
y, cuando la mortaja salobre estalló en una tempestad de cantos,
las voces de todos los ahogados bracearon en el viento.

Traza una senda por medio de la lenta lúgubre vela,
abre al viento los escotines del navío errante
para que mi travesía comience al final de mi herida,
pues hemos oído cantar al océano, fabular a la mortaja salobre.

Yace inmóvil, duerme calmo, entierra la boca en la garganta,
o si no, obedeceremos y fluctuaremos contigo entre los ahogados.



Ansié de veras alejarme

Ansié de veras alejarme
del siseo * de la mentira gastada
y el grito incesante de los viejos terrores
que crecen más terribles cuando el día
brinca los montes y cae al mar.
Ansié de veras alejarme
de la rutina de los saludos,
pues hay fantasmas en el aire,
ecos espectrales en los diarios
y un tronar de llamadas y mensajes.

Ansié alejarme pero temo
que una vida, aún nueva, estallaría
de la mentira vieja que arde sobre el suelo,
y, crepitando en lo alto, me dejaría medio ciego.
Ni el miedo antiguo a la noche,
ni el gesto de huida del sombrero,
ni los labios fruncidos en el teléfono,
harán que me borre la pluma de la muerte *.
No quisiera dar mi vida por ello:
la mitad convencionalismos, la otra mitad mentiras.

La mano que firmó el papel

La mano con su rúbrica tumbó una ciudad;
cinco reales dedos tasaron el aliento,
los muertos duplicaron, seccionando un país;
aquellos cinco reyes la muerte a un rey trajeron.

La mano poderosa guía a un hombre caído,
el yeso ha agarrotado sus articulaciones;
una pluma de ganso puso fin a aquel crimen
que había puesto fin a tanta conversación.

La que firmó el tratado multiplicó la fiebre,
y creció el hambre entonces, y llegó la langosta;
tremenda es esta mano que ha dominado al hombre
tan sólo con haber borrajeado una firma.

Los cinco reyes cuentan los muertos mas no alivian
la herida ya encostrada ni acarician la frente;
una mano gobierna la piedad, otra el cielo;
ninguna mano tiene lágrimas que verter.



NOTAS

En un aniversario de boda

v. 5. El verso es complejo en inglés debido a la particularidad de la expresión y a la similitud que existe entre los infinitivos de los verbos «mentir» y «yacer» —*to lie*—. E. Azcona Cranwell, por ejemplo —*Poemas Completos*, Ed. Corregidor, Argentina—, traduce «miente una pérdida», pero ni en inglés ni en castellano admite tal verbo objeto directo, si bien, podríamos entender que los amantes se mienten a sí mismos la pérdida de su amor. A mi juicio, la expresión significa que, dicho amor, «está por los suelós», perdido, extraviado; he preferido, no obstante, mantener de algún modo tan inusual concordancia poética.

Veinticuatro años

v. 2. Penosamente: *in labour* es una expresión que alude a los «dolores del parto». No hay que olvidar que para Thomas, los términos *womb* (útero) y *tomb* (tumba) están estrechamente unidos; son las dos caras de la misma moneda.
v. 3. *Groin* es un tipo concreto de arco de soporte, aunque algunos diccionarios castellanos lo traducen como «arista viva».
v. 9. Lit.: «Avanzo tanto tiempo como es para siempre», puesto que *as long as* tiene en este verso un claro matiz temporal más marcado que el de su habitual traducción «mientras». En mi versión, el lector debe entender la expresión «a un tiempo» en el sentido de «a un ritmo», ritmo de tiempo que es para siempre, es decir, eterno.

Amor en el sanatorio

v. 6. Fascinar en el sentido de «engañar a los ojos» con imágenes ilusorias, no en el más actual de «admirar».
v. 11. *to bounce*, «crecer, surgir, erguirse» implica en este caso que el muro parece cada vez mayor, que no deja nunca de alzarse oprimiendo a aquellos que mantiene encerrados.

¿Acaso no hubo un tiempo...?

v. 2. *Circuses*, en el original, son un tipo de anfiteatros públicos parientes modernos de los romanos, en los que se representan espectáculos circenses, poéticos, dramático-cómicos, etc., de modo similar a las plazas de nuestros pueblos en verano. Es término más inusual que *circus*.



v. 4. Probablemente alude a algún tipo de espectáculo concreto —un juglar, un recitador...— o bien al hecho de que escondían sus penas y lloraban «a solas», después de derrochar su alegría en público.

v. 10. *Heartless*, suele traducirse como «inhumano o cruel», pero aquí es preciso recurrir a su literalidad, puesto que habla de un espectro «sin corazón», que, lógicamente, es invulnerable a cualquier tipo de herida física.

Yace inmóvil, duerme calmo

v. 5. Inmediata: lit. «Luna que está a una milla de distancia». Vamos, que se puede alcanzar con la mano. Me resulta más sugerente el adjetivo inmediata que el de próxima o cercana.

Ansié de veras alejarme

v. 2. *Hissing* es siseo de serpiente, el silbido que producen cuando amenazan o hipnotizan a su víctima.

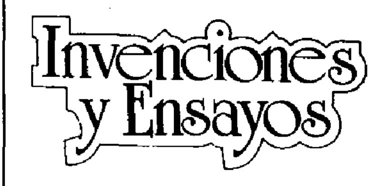
v. 15 y siguientes. Cierto crítico inglés —G.S. Fraser— ha visto en estos versos una humorada cinemudesca de Thomas. Según él, el hecho de que «el sombrero se separe del cabello» es a causa del «miedo antiguo a la noche» y a una mala noticia que oye en el teléfono, un mero chiste digno de Chaplin o Harold Lloyd.

Discrepando de dicho crítico y de su descalificación un tanto arbitraria, creo que Thomas habla de tres cosas distintas, enlazadas, eso sí, por el tema principal del poema: escapar de la rutina, de los convencionalismos que dan al traste con nuestros sueños y nuestro trabajo preciso. «El hecho de separación del sombrero desde el cabello» no es más que una imagen alusiva al gesto de saludar con él. Los labios «fruncidos en el teléfono» pueden estarlo de puro hastío, y el miedo antiguo a la noche, es, claro, el miedo infantil.

Sin embargo, pueden ser aclaratorias las notas del citado crítico acerca de «la pluma de la muerte». A Thomas le resultaba sugerente el hecho de comprobar si alguien había muerto poniéndole una pluma sobre los labios. Existe un dicho, además, que podría traducirse «Estás tan débil que hasta una pluma te tumbaría». Por mi parte, creo que podría tratarse incluso de cierta creencia popular: la Muerte nos «tacha o borra» de «un plumazo» cuando nos llega la hora final.

Introducción, traducción y notas:

Juan Abeleira



El portaaviones

Un día inmundo, de esos en que uno quisiera terminar despatarrado en un sillón, los ojos cerdos y las extremidades abiertas en cruz, después de tirar el portafolios en cualquier rincón con la esperanza de perderlo de vista para siempre. En primer lugar, la lluvia, minuciosa y pérfida, colándose por el cuello de la camisa, la solapa con lamparones húmedos, oliendo a perro, y la puntería de los automóviles que aciertan infaliblemente el agua en los zapatos. La cortesía exquisita de los colectiveros era algo ya aceptado, así que no contaba; los barquinazos y el intercambio de insultos con los otros choferes, las frenadas bruscas mientras la carne aterrada busca un punto de apoyo, eran cosas que estaban incluidas en el precio; pero que un día como ese coronara una semana de pólizas sin vender, ya tenía una deliberación de jugada perfecta, era fácil reconocer una mano superior y abúlica moviendo fichas que no le concernían en absoluto. Así estaban las cosas, y yo les daba la razón: en esas condiciones, ¿a quién podría interesarle un seguro de vida? Sólo a quien tuviera, precisamente, su vida asegurada, almohadones a la vuelta y un hermoso porvenir entre palomas y niños sonrosados que respiran la estabilidad de un domingo en una plaza; y ese justo no estaba entre nosotros. Hubiera podido volver a mi casa con la famosa tranquilidad del deber cumplido, pero tenía necesidad de una compensación inmediata; la realidad no daba para un viaje de placer por el Mediterráneo y me conformé con un vaso de vino de un bar. La chica que me atendió me puso inquieto, una sonrisa demasiado amable bajo una cofia roja. ¿Debía decirle algo, o ese descaro era pura ostentación de su oficio? La indecisión duró poco. En un rincón había un hombre que, por el tipo de pelo, o por la variante de su peinado, parecía que llevaba puesto un peluquín; extraña imitación de la naturaleza al arte, esta vez sin beneficio. Masticaba un chicle, o alguna otra cosa inacabable, y jugaba brutalmente con una flamante maquinita de apuestas. Metía la moneda en la ranura y, sin pensarlo, golpeaba todas las teclas a la vez con el canto de la mano, imperturbable y sin humor; sin embargo, era una broma; otro hombre, a su lado, soltaba una carcajada sumisa a cada golpe; pero ya no tuve tiempo de conocer el desenlace, esa escena penosa, con dos imbéciles como protagonistas, me hizo extrañar la madriguera. Saludé con intención a la chica, su sonrisa se esfumó cuando vio que no dejaba propina. Desde una radio salía una canción pegajosa, «la flaca está con hambre, comprale un choripán», y preferí volver a la lluvia, ofrecía ventajas por comparación.



Las seis de la tarde y ya estaba oscureciendo; la calle ruidosa, desasosegada, no prometía un atardecer confortable; caminé un par de cuadras esquivando charcos, mal protegido por los parapetos, hasta la parada del colectivo. Pero vi un zaguán abierto, todos esos departamentos llenos de gente sensata y próspera, en armonía con la sociedad, esperando que alguien como yo terminara de darles la total seguridad que reclamaban sus vidas. Era legítimo concederme una oportunidad; me sequé la nuca con el pañuelo y cuando por fin apreté el timbre de la planta baja y oí que, en desacuerdo con todos los augurios, realmente sonaba, pensé agradecido: «Está a mi favor». Entonces se abrió la puerta y apareció Erika con un chico en los brazos.

Durante mucho tiempo, Erika había sido para mí un motivo recurrente, esa operación de la memoria que consiste en recordar, olvidar y, sobre todo, meditar sobre ambas cosas. Su nombre no tenía origen en ningún capricho literario, sino en un padre bávaro, un hombre imperturbable que paseaba por las tardes con un perro dálmata (yo nunca había visto un perro así, tan trabajado) y que, tal vez a causa de sus dificultades con el castellano, se reía cuando nadie lo esperaba. Por algunos indicios, ciertos síntomas de desgaste y una elegancia natural, se podía deducir que había tenido caballos de carrera, autos descapotables, mujeres hermosas y todo lo que confiere una amable admiración por uno mismo. Las razones de por qué había llegado a San Clemente estaban envueltas en la conjetura; se hablaba de una bancarrota, lo que contribuía, paradojalmente, a su consideración, como si ese fuese un tropezón distinguido cuando pertenece al pasado. Nada de esto le impidió instalar allí una fábrica de pintura, comprar una casona próxima al río, acondicionarla en el mejor estilo, un jardín cuidado, profusión de hortensias y garaje para tres o cuatro autos, y criar una familia pálida atendida por niñeras de uniforme. Erika, a los quince años, era una flor exótica, y a los diecisiete, un castigo para todos los hombres de buena voluntad (o de mala, o de ninguna) que habitaran ese par de leguas cuadradas, entre el Paraná y una insólita avenida de dátiles que hacía las veces de entrada al pueblo. En aquel paisaje a su medida, con nubes propicias en el horizonte, Erika acumulaba noticias a su alrededor: una generación entera estuvo pendiente de sus miradas rápidas, la variedad de sus peinados y, sobre todo, del esmero impresionante que había tenido con ella la naturaleza; una subordinación admirativa que ella usaba con abuso, y que no pude dejar de recordar cuando, al final de aquel zaguán oscuro, se abrió la puerta y me recibió una mujer que ya empezaba a engordar bajo un batón floreado.

No sé quién reconoció a quién, el tiempo no suele ser piadoso; yo tampoco conservaba mi célebre arrogancia, esa mezcla de orgullo y timidez que da tan malos resultados; pero la alegría de ambos fue real, y en un instante organizamos un diálogo en código, con guiños al pasado, referencias sólo conocidas por nosotros (donde cabían domingos interminables, partidos de tenis y todo lo que no dijimos), hasta que finalmente, abreviando la alegría, me dio un largo beso en la mejilla y me hizo pasar. Atrás de esa puerta comenzaba una casa caótica y llena de chillidos, un living comedor con muebles mal dipuestos donde un muchacho de unos siete años miraba la televisión mientras había rebotar una pelota; detrás de un sillón despanzurrado, una chiquilla algo menor, que parecía horrendamente sucia aunque no lo estuviera, el pelo greñoso y los pies descalzos, lloraba por alguna pelea con su hermano. Entonces el menor, que al parecer aún no caminaba, me



miró duramente desde los brazos de su madre, arrugó todos los músculos de la cara, infló los cachetes a riesgo de estallido, y soltó un berrido atroz; una opinión desfavorable, y lo peor es que no supe dónde esconder mi ridículo portafolios. Erika me envió una sonrisa de hacerse perdonar, todavía conservaba aquella desenvoltura que la ponía por encima de cualquier situación; me señaló un sillón con la cabeza y allí quedé mientras ella se perdía por el pasillo con su tierno bulto aullante.

Nada hacía pensar en una vida despreocupada, en aquel rincón del mundo no debía llegar el sol ni a mediodía; un armatoste feo mostraba, a través del vidrio, platos apilados, algunas copas, teteras de porcelana, sobrevivientes de un pasado esplendor. Los sillones, de mal gusto, tenían toda la pinta de haber pasado por varias manos antes de instalarse en aquel lugar, y las sillas desparejas parecían resignadas al mal trato. La televisión aconsejaba el uso de un desodorante, una muchacha estilizada dio un salto infinito, la cámara lenta la llevó hasta el trapecio y desde allí cayó de pie, oliendo a rosas. El chico seguía haciendo rebotar la pelota, sumido en una falsa concentración, y la chiquita me miraba de reojo conteniendo las lágrimas; le hice un saludo amistoso, pero ella, no estando de acuerdo con mi zalamería, se escondió detrás de un mueble; el chico resolvió la cuestión tirándole un pelotazo a ciegas que, aunque no le pegó, tuvo el efecto catártico de procurarle el llanto que buscaban ambos. El chico corrió por el pasillo hacia la zona oculta del departamento, desde allí llegó la voz autoritaria de Erika. Todavía intenté hacerme amigo de la chica, me acerqué a su rincón, pero ella inició una maniobra de huida, un zig-zag a toda marcha por detrás de un sillón, y se perdió bramando también por el pasillo.

Yo no necesitaba desodorantes sino un trago de algo, así que apagué el televisor; hubiera preferido una puerta de escape. Con este ánimo me dispuse a esperar frente al paisaje desolador de un campo después de la batalla. El sillón era francamente incómodo, tenía descolocado algún resorte: un vecino tocaba «Para Elisa» en total desacuerdo con Beethoven; Erika daba órdenes en voz baja, ruidos discretos para poner la casa en orden. Hubiera sido lógico que viniera abrumada por los acontecimientos, con los ojos llorosos, pero ella no estaba hecha para el drama, así que cuando apareció traía la hermosa apariencia de acudir a una cita largamente meditada, un vestido celeste con todos los pliegues en su sitio, el pelo recogido en la nuca y una sonrisa de alta competición; su brillante seguridad, con la que había dejado a tanto seductor en la cuneta.

El más conocido (aunque definirlo ahora como seductor podría parecer maligno) era Roberto. Hubo un tiempo en que actuábamos en yunta, cuando necesitábamos apoyarnos en alguien para intentar osadías con las chicas. No éramos exactamente amigos, me parecía un poco simple, con su displicencia ficticia de inglés en las colonias (una falsa idea de lo que es un inglés: a puro distanciamiento y paradojas no hubiera existido el imperio británico), pero conocíamos mal o bien el método de apartar de la bandada a la que habíamos elegido. Erika pertenecía al grupo de chicas que entendía con innata orientación el sentido de las bromas; tomaba en seguida la dirección correcta y hasta se daba maña para hacernos creer que éramos nosotros, y no ella, los que timoneábamos la situación; sabía alentar o desairar, guiada por su absoluta conveniencia, y finalmente inducía al postulante (yo también lo fui, pero no puedo jactarme) a proponerle un paseo por los



canteros interiores de la plaza, donde le gustaba jugar a que escondía algún misterio. La plaza era un escenario fastuoso, con el sol oblicuo filtrándose entre los árboles y aquella fuente de la mujer con el cántaro golpeando perpetuamente su agua contra una piedra. Con el tiempo, las pocas veces que he vuelto por allá, he pensado si no estaba en otro lugar: esa plaza triste y pobretona no tenía nada que ver con mis recuerdos. Erika perfeccionó, bajo aquellas palmeras, su sistema infalible de caza y pesca, aunque darle ahora la categoría de coleccionista de trofeos humanos me coloca en el deslucido lugar de presa fácil. En realidad lo era, y debo decir que yo mismo procuraba estar en cualquier extremo de la mira: cazador o presa fácil eran dos formas de pasarlo bien. Sin embargo, con Erika la cosa fue distinta, una rápida escaramuza que no me dejó ni siquiera el consuelo de poder fanfarronear con ella. Una noche me di cuenta de que Erika celebraba exageradamente mis chistes; el día había sido de un calor aplastante, y así la noche era clara y abierta, con todas las estrellas aportando un excelente tema de conversación a los que tomaban aire con un helado en la mano; había comenzado a llegar la brisa desde el río, y en estas condiciones la plaza era un hormiguero, las cervecerías hacían su negocio y nosotros, el grupo de siempre, sentados en dos bancos enfrentados, no teníamos mucho que decir, pero lo hacíamos a gritos. En cuanto supe que tenía cancha por delante, me sentí más gracioso que nunca; Erika llevaba la iniciativa, para qué disimularlo ahora; yo ponía la pólvora y ella hacía los disparos, y en este acuerdo estuvimos distrayéndonos un rato hasta que nos encontramos separados del enjambre, buscando los parajes de la plaza donde la municipalidad hacía ahorro de electricidad. Otras parejas se escondían por allí, entre los ligustros, cada uno andaba en sus cosas, que eran más o menos las de todos, y así resultaba ser la zona de más animación. Erika conocía todas las tácticas, las maniobras envolventes, los avances en profundidad, hasta llegar con facilidad al jaque mate; me llevó hasta una especie de templete circular, con un techo en forma de paraguas, que se usaba algunas veces para la banda de música aunque, por lo general, sólo servía para mostrar la pretensión helénica de algún intendente; a nosotros nos sirvió de escondrijo, y fue raro que no hubiera nadie, las parejas caían a ese sitio por ley de gravedad. Estaba cercado por enredaderas, plantas incontrolables que llegaban a fastidiar la actuación de los músicos; aquella vez nos ayudaron. Fue fácil, comenzamos a tontear con frases de doble intención que, en realidad, escondían sólo una; era como hacer progresos en poesía lírica, pero cada palabra lleva oculta otra, y ésta a su vez una tercera, y así nos alejamos a toda velocidad de la poesía lírica y pasamos a besarnos con el apasionamiento del realismo de posguerra, cualquiera fuese la posguerra que lo puso de moda. Algo extraordinario; yo era consciente de que tenía un grandioso asunto entre las manos, íbamos con el acelerador a fondo y sin pensar para nada en los frenos, pero de pronto me empujó, tomó distancia, la mirada directa del que apuesta fuerte conociendo sus cartas. Me preguntó qué era ella en ese momento para mí. Tenía desordenado el vestido, una túnica corta sujetada por un botón del hombro izquierdo que combinaba bien con el templete griego; yo había estado trabajando ese botón, y en el momento que cedía me apartó. Su pregunta tenía un tono acusador, como si yo fuera un imbécil que, por el hecho de besarnos de ese modo, ya la estuviera viendo revolear la carterita entre los marineros. Nada de eso, sólo encontraba motivos para ponerla en un altar del más gozoso



paganismo. Todo coincidía, el cuadro era una perfecta invocación a todo lo que sabemos del olimpo, y así, con el último aliento, lo que me salvó de ser enfático, dije: —Afrodita.

No se descolocó; tampoco se rió, hubiera sido terrible.

—¿Afrodita? ¿Esa que salió desnuda del agua?

—Esa —y todavía pude manotear hacia donde estaba la cúpula celeste y, en algún lugar, el planeta misterioso—. Venus, la que está allá arriba, en el cielo.

—El cielo está lleno de botarates. La prefiero en el agua.

Caminó hacia una esquina del templete, la enredadera hacía allí una especie de reverencia y formaba un rincón oculto. —Aquí no hay agua, pero hagamos la cuenta—, y con un movimiento de absoluta confianza en sus recursos, teatral y sin apuro, desprendió el botón del hombro y la túnica cayó como un plato a sus pies; llevó los brazos a la espalda y también el corpiño se vino abajo; no dejaba de mirarme, sus pechos sueltos y firmes era lo único que había en varios kilómetros a la redonda, un llamado brutal que casi me vuela la tapa de los sesos. Era evidente que debía hacer algo, y allí estaba yo, indefenso, como el ratón paralizado por la cobra. Varias voces, a lo lejos, corearon nuestros nombres; la clásica broma. No era necesario advertirle que alguien podía llegar a buscarnos, otra pareja elegir esa guarida, o un paseante distraído, del brazo de su señora, pegarse un susto con sólo volver la cabeza; Erika estaba ajena a cualquier interferencia, reclamando aplausos. Una voz en falsete nos llamó de nuevo y hubo un revuelo de carcajadas; la miré con el terror en la cara, pero ella, imperturbable, como si estuviera ofreciendo una actuación al mundo, dobló la cintura hacia adelante y se bajó la última defensa, un trapito celeste y amaestrado que se enroscó en los tobillos.

—Afrodita —dijo, los muslos increíbles, la mancha oscura en la entrepierna, y de ahí para arriba un poderío provocador—. Ahora te toca a vos —de este modo me invitaba (desafiaba) a que yo también me pusiera en pelotas.

Las conclusiones llegan después que los hechos y no pueden cambiarlos; si yo hubiera actuado con celeridad, seguramente hubiera entrado con Erika a los anales de la historia; la lección que saqué aquella noche es que todo se resuelve en un instante; me sirvió para otras ocasiones, pero entonces dudé y supe en el acto que había fallado el golpe. Las voces nos seguían llamando, sonaban más próximas, tal vez las acercaba mi desesperación; maldecí con toda el alma a los graciosos, me asomé un momento para ver si llegaban; vaya a saber qué ocultaban los ligustros, por de pronto cuchicheos y bultos previsibles, gente en estado de disimulo; esos no contaban; pero cuando volví la cabeza hacia Erika, ya se estaba vistiendo. Intenté detenerla, me abalancé hacia ella mientras me desprendía la camisa, llegué a sacármela incluso, pero ya todo había pasado, del aluvión sólo quedaban restos inservibles en la orilla. Todavía pude darle un beso, ella me dejó hacer, ya jugando descaradamente conmigo; luego me tomó de la mano y me sacó de allí, un ejemplo perfecto de quién llevaba a quién.

Las siguientes veces que nos vimos, siempre en grupo y sintiéndome decididamente secundario, se encargó de mostrarme la descalificación irónica que ella usaba como nadie. Yo intentaba contrarrestar como podía, con el engolamiento ingenuo del que sabe cosas superiores, pero aunque simulaba lo contrario, me sentía cohibido en cuanto Erika en-

traba en escena. Esto duró un tiempo, hasta que los vasos comunicantes nivelaron las aguas y pudimos volver a la naturalidad de siempre. Un triunfo de la convivencia para tapar un fracaso.

También con Roberto tuvo fácil la tarea; ningún consuelo. Desconozco los detalles, pero es seguro que él llegó en su rol castigador; todas las mujeres, por el hecho de serlo, tenían una deuda pendiente con él, así que cuando los vi secretear en un banco oculto, caminar con la mirada soñadora y acercar las mejillas en lo que, desde lejos, bien podía interpretarse como un beso, sentí la pedrada en plena cara. No me gustó, pero tuve que aceptarlo; cualquier lamentación llegaba tarde y me hubiera causado el efecto de un berrinche cómico. Para colmo, me tocó tragar el comentario malicioso de María, que seguía la escena como si los estuviera apuntando con una escopeta: —Creo que Roberto ha encontrado a la mujer de su vida.

Con estas palabras me lo dijo él mismo, sólo que en su boca tenían una seriedad agotadora. A los diecisiete años es fácil adivinar el destino; que luego se cumpla o no, es un detalleque depende de otras cosas.

A los pocos días se corría una regata, una fiesta anunciada con bombas de estuendo y una camioneta dando vueltas por las calles con un altoparlante en el techo; por la noche se entregaban los premios en el baile del Náutico. El día no podía ser mejor, merecía figurar con nombre propio en una guía turística; cuando llegamos al río, todos juntos y gritando, ya estaban puestas las indicaciones para la carrera y los organizadores se asoleaban como héroes bajo un sol irresponsable; más bombas de estruendo, banderines con los colores de los equipos a lo largo de la costanera y, sobre la tarima de madera, la banda de música, que empezó desde temprano con su concierto de marchas militares, valses criollos y pasodobles; arriba, en el cielo sin nubes, flotaban dos globos. Algunos remeros eran amigos nuestros, así que resultó sencillo elegir preferencias. Había corrido la voz de que estaba presente el encargado de seleccionar el equipo nacional, un estímulo para exagerar ovaciones, y así estuvimos horas vociferando con tanto énfasis, con tanta necesidad de protagonismo, que al final ni sabíamos la razón por la que estábamos allí; me subí a un árbol, ya en plena búsqueda del electorado, y salté al agua dando brazadas que intentaban parecerse al crawl. Erika y Roberto no vieron nada de esto, desentendidos de todo, la regata consistió para ellos en una vigorosa intimidad debajo de un sauce; en algún momento coincidí con él en una casilla donde vendían empanadas, el caliente vaho de las especias como en cualquier lugar donde la vida tiene sentido, pero Roberto andaba lejos, con los cachetes inflamados por la excitación, y sólo atinó a guiñarme un ojo, una especie de confesión triunfal antes de escaparse.

Por la noche lo acompañé a buscar a Erika. Los padres de ella iban también al baile, pero Roberto prefirió marcar una formalidad, y allí estuvimos los dos, de saco blanco y saludando ceremoniosamente al afable bávaro que, antes de despedirnos, tuvo tiempo de averiguar, más que por interés por pura inercia, nuestros planes generales para enfrentar la vida; para esto teníamos una colección de ideas enormes y proteicas. Erika apareció con una sonrisa de supremacía total, perfectamente dirigida al blanco; las piernas largas cruzando el hall, las rodillas al aire y la certeza de que todos sus pasos la llevaban



hacia una secuencia de hechos prodigiosos. En el trayecto hasta el club, mantuvo una charla egocéntrica, una notificación al mundo de que ella era su centro indiscutible. Y lo fue toda la noche. Su entrada fue sensacional, avanzó hasta el centro del salón, en completa armonía con aquel ambiente cargado de expectativas, saludó a dos o tres grupos con la mano en alto, la actriz famosa en la escalerilla del avión, y en el acto estuvo rodeada de su clientela; fue como una tácita autorización para que comenzara el baile. La orquesta, en un extremo de la pista, entró de golpe a trabajar una cumbia, un muchacho la tomó del brazo y comenzó a saltarle a la vuelta; ella, como si hubiera llegado sola, aceptó la invitación, y allí estuvo un rato desplazando hombros y caderas. Fue un mal comienzo para Roberto. Un amigo le dio una palmada en la espalda, en otro momento hubiera significado reconocerle un éxito, pero venía acompañada por un comentario que, tal vez a causa de una sonrisa imperdonable, tenía toda la pinta de ser obsceno: —Te has equivocado: la regata era para lanchitas y vos te has traído un portaaviones.

Y por ahí andaba Erika levantando olas de ocho metros.

Roberto remontó bien la adversidad, cuando acabó la cumbia se le acercó con la desenvoltura del que no pierde la cabeza. Yo pasé de un grupo a otro hasta que recalé en María; manteníamos esa camaradería que excluye el enamoramiento pero que está llena de estupendas concesiones. Al rato vi a Roberto solo y con un vaso en la mano y supe que algo andaba mal; Erika, a los saltos, no perdía pieza. Me zafé de María, no era un buen testigo para una investigación discreta; aparté a Roberto hacia la galería donde, por lo menos, no era pública su elegía. Con su baja iluminación, la galería era el lugar de las parejas, había algo de conspiración en nuestra actitud, apoyados en la baranda, mirando las canchas de tenis vacías y, más allá, la barranca, los sauces y la enredaderas que desembocaban en el río liso y sin misterio. La pregunta directa es lo mejor en estos casos, pero Roberto no tenía una respuesta fácil, se sentía vejado, y no es frecuente que el orgullo reconozca un traspié. Para mí era evidente que los proyectos de Erika no coincidían con los suyos, pero no es sencillo dar una opinión como esta a un hombre que sufre, cuya única respuesta consiste en ponerse taciturno. «Sufra, mierda» pensé (pensando en mí), y di consejos inútiles, palabras de aliento más inútiles todavía, hasta que, viendo que el monólogo iba para largo, resolví que ya era hora de volver a María. En ese momento apareció Erika, falsa y encantadora, y comenzó a recriminar a Roberto por haberla abandonado cuando más lo necesitaba.

—¿Te parece lógico? —reclamaba mi opinión; no la necesitaba—. Me invita, y después me deja con cualquiera. Si estoy de más, que me lo diga.

Entonces, Roberto, recordando su capacidad de reacción, me despidió sin más trámite y arrastró a Erika hacia un rincón.

También me despidió María, la hallé coqueteando con alguien, a punto de llegar a un entendimiento; encontró la forma de hacerme una seña de complicidad que, inequívocamente, significaba que yo debía desaparecer de allí. Todo estaba de nuevo en sus comienzos, inicié un movimineto cuidadosamente casual y puder emparejarme con una rubia risueña que conocía de vista, un descubrimiento que me permitió ser feliz dos semanas y desdichado un mes, un balance que no viene al caso.



La fiesta, según la frase hecha, fue un éxito rotundo. En algún momento se paró la música, el presidente del club, lustroso y orondo, subió a la tarima y pronunció palabras emocionadas, a todas luces dictadas por el alcohol, en las que hizo caber las fatigas del pasado, los logros del presente y las promesas del porvenir; luego entregó los premios de la regata. Aplausos y de nuevo el baile; un muchacho se puso un vaso lleno de algo sobre la cabeza y, convencido de que estaba aportando una nueva habilidad al mundo, se pasó media hora haciendo equilibrio mientras bailaba, un grupo se puso a viborear en fila por entre las mesas, y los remeros premiados, un poco envarados por el homenaje, no sabían qué hacer con las manos repletas de trofeos, hasta que los arrinconaron en algún lugar y se sumaron a los brincos. Erika y Roberto mantenían una situación contradictoria, estuvieron bailando un rato, no alegres sino con todos los síntomas del conflicto, y después los vi discutir en la penumbra. Erika volvió a la pista, al cambio de parejas, y Roberto quedó en la medialuz, incapacitado para otra iniciativa que no fuera la de aturdirse con cualquier cosa que tuviera alcohol. Para su agonía, la música se detuvo nuevamente, el presidente del club, que no había mejorado su aspecto ni su prosa intransitable, anunció entre bufidos que Erika, por decisión unánime (no aclaró de quiénes), había sido elegida estrella del crepúsculo, flor del jardín de los sueños, ave del paraíso, perfume exaltador y, resumiendo, reina de la fiesta. A partir de entonces, Roberto, situado entre los condenados, no volvió a saber nada de ella; Erika se convirtió en la pieza disputada por cuanto galán se sentía destinado a los secretos de la noche; al presidente del club tuvieron que quitársela. Roberto se arrinconó en una silla, fuera de uso; pero yo ya tenía otra ocupación, y después de saltar, beber, desafinar y declararme dueño versátil de todas las razones para vivir, terminé de la mano de mi rubia risueña, sentado en la barranca, esperando la salida del sol; Dios es un exhibicionista, y se encargó de borrar cualquier crónica de las fatigas ajenas.

Esa fiesta fue para ellos un resumen de los días que siguieron. Roberto no aceptó que aquella relación tenía para él todas las características de un problema, y Erika distribuyó su tiempo en la escurridiza tarea de acercarlo y rechazarlo, con un virtuosismo que hubiera deslumbrado a Mata Hari. Me tocó el papel desgraciado de confidente de ambos, tuve que actuar como un imbécil, completamente neutro cuando menos quería serlo, y hasta creo que, a mi pesar,he tenido alguna responsabilidad cuando, concertado el armisticio, terminaron de novios formales, juntos en misa, en reuniones de familia, buscando rincones para hacerse un intercambio controlado de ternuras, un acuerdo elaborado con seriedad. Todo indicaba que Erika había hecho una innovación en sus costumbres, y cuando, sumándome al tópico, le hice una broma sobre las ventajas de la vida conyugal, me miró con la tranquilidad del que tiene firmes y erróneas convicciones. Roberto la visitaba en su casa, y el afable bávaro lo recibía con las consideraciones de la especie, suegro indiferente y obsequioso que, a falta de diálogo, lo atiborraba con whisky del mejor. Una noche me invitaron a comer, una comida familiar que estaba vinculada con el reconocimiento de la situación. El padre de Roberto llegó vestido totalmente de blanco, redondo y atorado por la corbata; un pollo recién salido de la incubadora. Tenía una predisposición por las palabras notariales, pero a mí no me engañaba: toda su atención esta-



ba puesta en el lechón que meditaba en la fuente. Se pasó la noche dando fe pública (como todos, pero en voz más alta) de sus ensoñaciones y prejuicios, y ahí estuvimos unas cuantas horas virtuosas emitiendo opiniones sobre los grandes temas del destino humano; cuando le tocó el turno al matrimonio (un tema que cayó como pera madura), hubo un cruce de miradas furtivas, el padre de Roberto se dio el lujo de describirlo como «una empresa en común», y recorrió la reunión con la mirada como si esperara incluirnos en el proyecto; yo no tenía otra idea que la obvia, así que no me sentí obligado a buscar objeciones. Fueron unos meses de tregua doméstica, que terminó cuando estalló una bomba y, con ella, la discutible gloria de Roberto: Erika se fugó con un representante del olimpo local, campeón de natación y remo, quien, a su vez, dejó desolada a su mujer con un hijo en la cuna. Luego supimos que, con frecuencia metódica, habían estado viéndose desde aquel baile; dejaron un mensaje de despedida, palabras enfáticas, lindando con la locura, y se marcharon con rumbo incierto. Mi conmoción fue mayor que la de Roberto, no podía sacarme de la cabeza la fantasía de que era yo quien tendría que haber ocupado el lugar del remero, imágenes desbocadas, exageradas por mi despecho, en las que era yo quien revisaba los rincones de ese cuerpo que, en realidad, no me era desconocido del todo. Me abrumaba la sensación de haber estado en la inminencia.

Se organizó una verdadera cacería; voluntarios y ofendidos, unidos por el mismo rencor, se dispersaron a los cuatro vientos, y si faltaron los doberman fue porque no había ninguno adiestrado. Roberto, simplemente derrumbado, no salía de su cuarto, intenté visitarlo pero no me recibió, casi se lo agradecí. El padre de Erika estuvo a la altura de lo que sabíamos de él; pasó una tarde gritando en alemán mientras vaciaba una botella, pero cuando tuvo que mostrarse en público mantuvo la dignidad del que sabe timonear en la borrasca, ni un gesto fuera de lugar, nada que pudiera interpretarse como inquietud por el destino de su hija, más bien parecía opinar que ese ajetreo era producto de un juego superfluo, preocupaciones de tono menor con las que no estaba de acuerdo. Los encontraron a los tres días, hartos de galletitas y paté de foie, en un hotelucho de la ruta; no habían ido demasiado lejos ni, al parecer, tenían conciencia del escándalo; él, tranquilo y con el buche lleno, y ella seria, sin esconder la cara. Cada uno a su casa, y estuvo claro que para el campeón había sido una forma como otra cualquiera, aunque más agradable, de matar el tiempo. Al día siguiente exageraba peripecias mientras tomaba cerveza debajo de un árbol, en una mesa frente al río.

No es fácil saber qué reacción hubiera tenido otro en el lugar de Roberto, él sólo pudo mostrar una falla en los cimientos; su angustia no lo orientaba a la dispersión ni a la metafísica, sino a la inmovilidad; todos sus gestos eran impotentes, se pasaba el día tirado en la cama, con la barba crecida y la mirada fija en el techo, esperando de él la solución. Ni siquiera movió un músculo cuando circuló la noticia, que llegó inmediatamente hasta su cama, de que Erika se iba de viaje, esa salida frecuente cuando hay un padre bávaro con una próspera fábrica de pintura.

El viaje de Erika fue largo y, según versiones, excitante, aunque esto hay que atribuirlo a la práctica malsana de hacer leña del árbol caído. ¿Caído? No parecía su caso cuando vino a despedirse, nada que pudiera revelar un menoscabo, tenía el entusiasmo complejo

del viajero, y hasta me pareció que alguna alquimia había agregado belleza donde había de sobra, una gracia adquirida por la inteligencia. Intentó convencerme de que lo ocurrido procedía de una mezcla de engaño y chantaje que había ejercido el campeón sobre ella, la núbil acorralada por el lobo feroz. No planteaba correctamente la cuestión, más bien todo indicaba que había actuado por una inclinación tan natural como tramposa; pero, como he oído decir alguna vez, yo no era santo ni la historia religiosa, y terminé aceptando servirle como mensajero, un pedido de perdón a Roberto con el que, a la vez, le hacía saber que lo quería. Roberto no dejó ni un instante de mirar el techo mientras yo, con la incómoda impresión de estar dando un paso en falso (sobre todo falso), recitaba exactamente sus palabras.

Al tiempo, alguien dijo que Erika se había casado con un primo en Munich; luego llegó la desmentida, de modo que seguía soltera y postulada al éxito, con historias llegadas desde Viena, París o Amsterdam; ese tipo de mujer mundana que llega a una fiesta, ofende a dos o tres y se va sin despedirse; por fin se dijo ambiguamente que las dos versiones eran ciertas y se insinuó que andaba por ahí, volando sin paracaídas. El sistema local de propalar noticias tenía algo de baja calidad, un expolio de la vida ajena, y así, cuando advertí que yo también colaboraba, y me encontré una noche en el Náutico sacando conclusiones sobre el viaje de Erika, tuve una visión molesta de mí mismo, una insinuación del destino de que yo también terminaría hablando con palabras notariales. Tal vez por eso no quise comentar con nadie cuando me llegó una tarjeta postal, un angelote barroco con la boca abierta y los ojos extraviados en la contemplación celeste; y detrás, con letra firme: «Fumo mucho. Pierdo el tiempo. Me aburro. Te besa, Erika.»

No era fácil saber si había allí una insinuación, pero me dejó dos días leyendo y releyendo esas pocas palabras que decían mucho y callaban más. Cualquiera fuese la verdad de su viaje, mi idea sobre Erika excluía el desengaño; esas líneas me dejaron con la extraña indecisión de no saber a qué atenerme. Pero al tiempo yo también me fui y todo desplazamiento cambia el punto de mira, acepté un trabajo en Bahía Blanca, de allí pasé a Coronel Pringles, y finalmente comencé en Buenos Aires a asegurar vidas ajenas, ya que con la mía no sabía qué hacer, hasta que la casualidad, la forma más agradable de organización social, hizo que una tarde de lluvia, cuando todo iba mal y prometía ir peor, tocara el timbre de su puerta.

Una versión bastante aproximada hubiera dicho que, sentados en aquel living decaído, tratando cada uno de agradar al otro, éramos dos extraños llenos de complicidades. Ella también hacía fuerza por reunir sus pensamientos para saber cómo tratarme; tenía a su favor la indudable ventaja de saber dónde estaba el whisky, de modo que alzó los ojos, que todavía movían inmensidades, y anunció que iba a buscar hielo. Los chicos comenzaron a chillar en cuanto la vieron; esperé como un estoico que llegara de alguna parte la salvación entre el fuego cruzado de esos niños y la amabilidad, tal vez forzada, de la madre.

Cuando me fui a Bahía Blanca, Roberto ya había superado su dificultad y andaba, con buena salud, noviando por ahí; era fácil adivinar que cualquier resto de aquella historia tenía los días contados. No fue así. Un día, ya en Coronel Pringles, recibí la noticia de que Erika había vuelto de su viaje, al poco tiempo se casaba en secreto con Roberto. Todo



apuntaba a un exceso de premeditación, y mi primera reacción fue enfurecerme; me sentía estafado por ambos, un desenlace acomodaticio, con manotazos de ahogado; luego entendí que había una lógica aplastante, los hechos se conducen con más conocimiento que nosotros, ese final tenía para ellos algo de recapitulación. Mi pequeña escaramuza con Erika no podía computarse entre los hechos, ya que yo no había hecho estrictamente nada; de estas omisiones se saca experiencia, a falta de otra cosa. Lo último que supe de ellos es que se habían ido a Bahía Blanca —era cómico, la pareja me seguía los pasos—, y que allí vivían en una complicada atmósfera de disputa; después se esfumaron del paisaje.

Pero ahí estaba nuevamente Erika, con los hielos en la mano, se había colgado unos aros blancos, una estudiada decoración en aquel living, la sonrisa artificiosa y su manera impecable de sentarse con las piernas cruzadas; me pidió un cigarrillo, también ella necesitaba afirmarse, y mientras se lo alcanzaba, y le acercaba un fósforo prendido a la boca, vi que se alejaba a gran velocidad de la mujer doméstica rodeada de hijos, una carrera enloquecida hacia la mujer de mundo que había soñado ser. Se apoyó en el respaldo, se daba tiempo para hablar; mientras tanto me miraba con ese viejo arte que no la había abandonado. Los cambios eran notorios, pero no implacables, los hombros más redondos, más anchas las caderas, el cuello ya no era de cisne (comparación que le hubiera encantado al presidente del Náutico), pero la cara era fresca, retenía toda su consistencia, y algún gesto ingenuo, una manera determinada de ponerse de perfil, la devolvía a la adolescencia; tal vez eran señales de desvalimiento, conmovedoras señales que ella enviaba sin saberlo.

Hablábamos de manera imprecisa, información salpicada sobre el devenir; los chicos se instalaron en silencio en un rincón, disimulando su existencia, y me miraban como si estuviera a punto de ponerme a volar; el menor dormía en la habitación del fondo, o se tomaba un descanso antes de atacar. Erika movía despreocupadamente las manos y se reía en cualquier dirección mientras su vecino continuaba demoliendo «Para Elisa». Le pregunté por Roberto.

—Se fue. Ahora vivo sola.

—¿Sola? —señalé a la infancia, milagrosamente seguía inmóvil; se rió, era evidente que para un portaaviones de su calado vivir sola significaba otra cosa.

Su vida con Roberto había sido un desastre, no tuvo reparo en contarme peleas interminables, con golpes incluidos, y, según entendí, porque quedó en una seña inacabada, terminaron, cada uno por su lado, dedicados al olvido alcohólico. Al parecer no se ahorraron nada, insultos, celos terribles, trampas y malignidades; un verdadero muestrario.

—Estaba convencido de que cada vez que salía a la calle era para encontrarme con un hombre —pero lo decía sin rencor, alegremente, como si no guardara un mal recuerdo de esa vida convulsa. Un día la discusión llegó al escándalo. Roberto rompió todas las fotos en que estaban juntos y al día siguiente se fue con lo puesto; desde entonces no había vuelto a saber nada de él, ni una mínima pista en ningún lugar conocido de la tierra.

—En el fondo me alegré, ha sido una solución para los dos. Ya estaba completamente loco. ¿Sabés qué me dijo antes de irse?: ahora estamos a mano. ¿Vos lo entendés? —y tenía un aspecto de no entenderlo que casi enternecía.



—No, tampoco lo entiendo. ¿Le habrás hecho algo malo?

—¿Algo malo? —soltó una insólita carcajada que debió retumbar en La Meca—. Todo lo contrario. Era un infeliz y yo le he dado un sentido a su vida. Además de dos hijos.

¿Sólo dos? Yo contaba tres, preferí no entrar en detalles. Erika me miraba con una franqueza aterradora, desafiante, a punto de decir algo irremediable o, nunca se sabe, una simpleza; respiraba hondo, como si estuviera por entrar en combate, su vestido celeste, los aros, el vaso de whisky en la mano y el humo lento del cigarrillo respondían bien a la inmovilidad dogmática de su dueña; no era posible saber si me acusaba de algo, o si me arrinconaba en representación del género humano; tenía un forcejeo en la mirada.

No encontré motivos para dejarme intimidar. —Está bien que se haya ido. Vos también sos experta en desapariciones.

Dudó un instante, luego reaccionó con toda la sabiduría acumulada, asentó el vaso en la mesita y, con la mano libre, hizo un ademán de alta escuela, indicando que todo era insignificante y prescindible: —Desaparecer tiene caída, como la ropa de buena calidad.

—Por frases como esta se conoce a la gente.

El momento intransigente había pasado, nos movíamos con libertad, éramos dos viejos amigos rememorando misceláneas; me animé a preguntarle si había sido cierto su casamiento con un primo en Munich, una curiosidad sin malicia, con el único propósito de acomodar en su sitio aquella anécdota que tanta literatura oral había causado, y su respuesta encajó bien en el papel que quería representar.

—Más o menos. Acepté una propuesta honesta. Se trataba de alguien con quien se puede hacer negocios.

Desde el cuarto del fondo llegó un llanto, los chicos lo entendieron como un permiso para entrar en acción; la chiquita se perdió corriendo por el pasillo y el muchacho retomó su tarea de hacer rebotar la pelota; Erika se puso de pie de un salto, yo también, pero no me dio tiempo para despedirme, se fue con trancos largos, las piernas bien formadas y el potente trasero balanceándose a buen ritmo. Trajo al chico en los brazos, pareció sorprendido de verme todavía allí, ya no lloraba pero mostraba su contrariedad.

Yo había tenido tiempo de pasarme la mano por el pelo, arreglarme la corbata, y elegía fórmulas de despedida.

—Otro día hablaremos de cosas serias —le mostré el portafolios.

—¿Te parece que puedo asegurar mi vida? —Erika me adivinaba el pensamiento, cualquier parecido con una vida arropada era para ella un proyecto imposible.

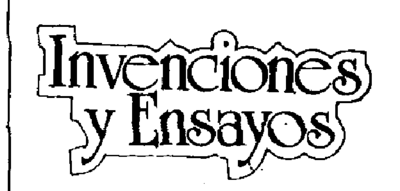
El chico se encargó de aligerar la despedida, empezó a llorar, no había resquicios para sentimentalismos; Erika hamacaba los brazos, con resultado nulo, y procuraba mantener el tipo mientras la chiquita se le colgaba del costado, como si quisiera escalarla.

—¿Estás casado?

—Sí. No la conoces —quería abreviar.

—Entonces trendrás muchos hijos.

—Sí, uno —pero el chiste era malo y pasó desapercibido. Sólo quedaba hacer la reverencia del mago, nada por aquí, nada por allá, y buenas tardes. Cuando ya cerraba la puerta, se me ocurrió decir:



—¿Sabés a quién es idéntica mi mujer? A Afrodita.

Parpadeó un momento, y en el fondo de la memoria pescó una mojarrita que empezó a nadarle por la cara, le saltaba de un ojo a otro mandando señales de socorro, una ansiedad expectante que trataba a toda costa de salvarse:

—Entonces tenemos una charla pendiente.

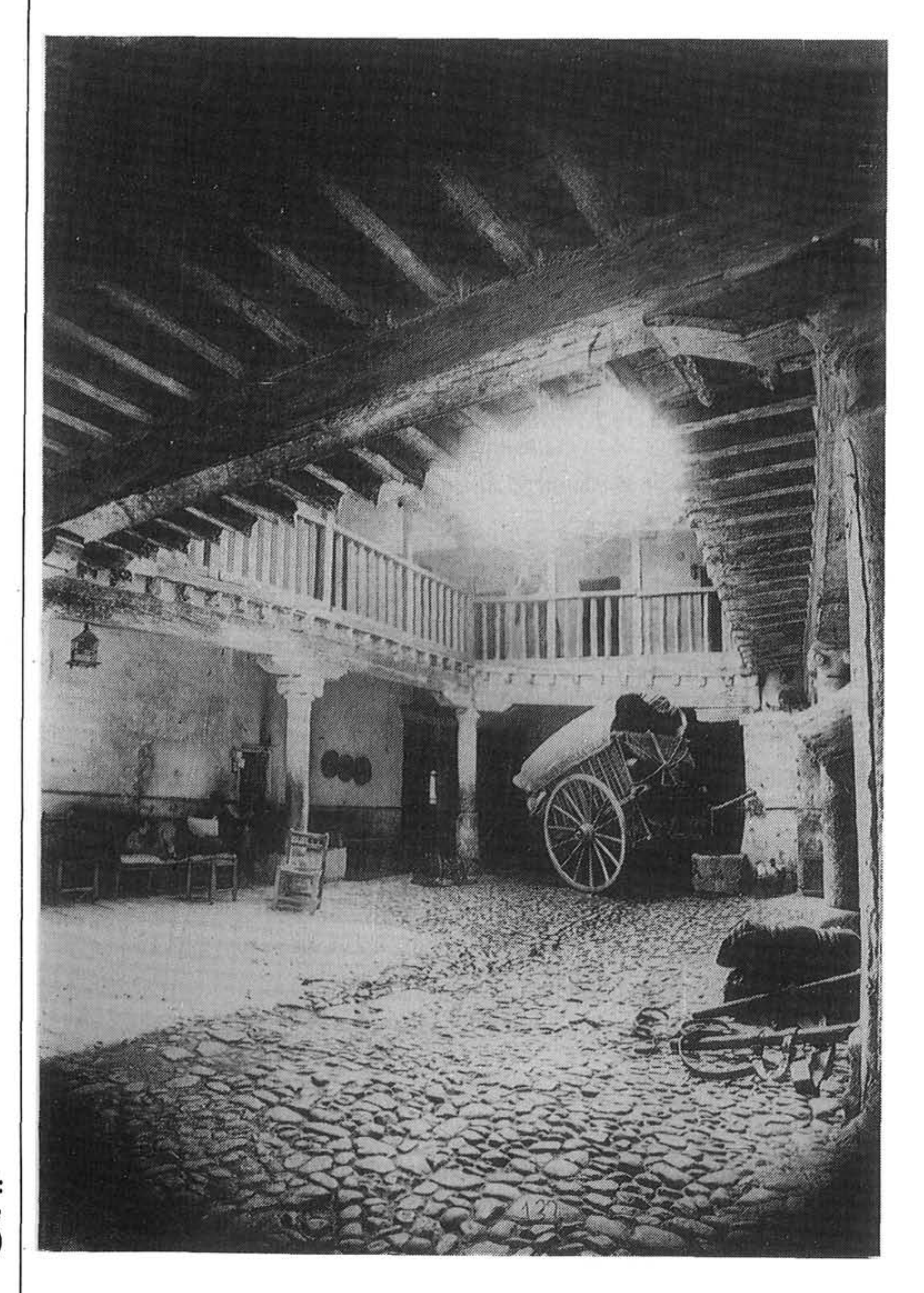
Ese chico llorando, esa chiquita prendida de la cintura de su madre, marcaban el libreto; en la puerta entrecerrada rebotó otro liberto, un pelotazo enviado desde adentro. La escena daba para varias posibilidades: llorar a coro, matar niños, escaparnos a una isla de la Polinesia, proponerle un negocio como su primo de Munich; opte por la frase arquetípica:

—Un día de estos te llamo y tomamos algo.

No era, ni dejaba de ser, una aceptación a su propuesta de diálogo, sino una de esas frases en las que trabaja la inestabilidad de la vida; la conocida práctica del doble mensaje.

Santiago Sylvester

«...un libro al que entramos riendo y del que salimos llorando: el único libro del mundo en donde las risas y las lágrimas son igualmente misteriosas...»



Casiano Alguacil:
Posada de la sangre
(hacia 1880)



El pobre siglo de oro

De cómo «La Mancha» se emparentó con Persia, la Provenza, Grecia, Constantinopla, la Bretaña y otras famosas regiones del orbe en la memoria de los que se complacen enloqueciendo a causa de la mucha lectura

¿Qué desdicha desconoció don Miguel de Cervantes? Lo cual quizá equivalga a preguntar: ¿con qué experiencias dolorosas edificó su compasión? Hasta en el día de su misma muerte fue perseguido por la calamidad: su cadáver, vestido con sayal franciscano, fue el tristísimo protagonista de un sepelio de caridad. ¿Recordáis que los pobres no quieren morir de caridad? Guardan su ropa pulcra y almacenan monedas veniales para no tener que deber el entierro: es el último gesto de conmovedora arrogancia —o quizá de consideración para con sus familiares y vecinos, tan pobres como ellos— que los depauperados de la vida se consienten al pensar en los gastos que origina el restituir al polvo la existencia. Ni ese alivio le cupo a Miguel de Cervantes: sería enterrado de limosna.

El humor y la pena —es decir, la sabiduría— calcifican el prodigioso estilo de Cervantes. La pena y el humor asistirían puntualmente a su entierro. La pena ya ha sido mencionada: de caridad viajó a las sombras. Y el lugar donde fuera enterrado parece preparado por la ironía: encontró sepultura en el convento de las Trinitarias, en la calle que entonces se llamaba de Cantarranas y que más tarde llevaría por nombre el de aquel dramaturgo cuyo éxito tanto enviadiara don Miguel: el nombre de Lope de Vega. ¿Fue una desdicha más para Cervantes: envidiar la fama de Lope? Cuesta trabajo suponerle a Cervantes una envidia tan trivial, y tan innecesaria. Tal vez no le envidió la fama: le envidió la fortuna. Le hubiera proporcionado un poco de felicidad el ser tan gran poeta —que no lo fue, y él lo sabía— como Lope de Vega. Pero quizá no le envidió su gloria como drama-



turgo (los *Entremeses* y algunas obras mayores de Cervantes resisten con placidez su comparación con la genialidad escénica de Lope) sino tan sólo sus dineros y los vaivenes de la buena suerte. Una suerte que a Miguel de Cervantes le fue servida en gotas, mientras que la mala fortuna lo cubriría toda su vida, como una inundación. Los usureros registraron el nombre de Cervantes en sus papeles agazapados de penumbra; las deudas se le aferraron a las calzas como fauces de perros catapultados por la rabia o amaestrados por la impiedad; la pobreza se le pegó a la piel como una testarudez hedionda que lo acompañaría desde la infancia hasta la muerte. Otras humillaciones le arrimó la mala fortuna y, de entre todas las humillaciones, dos de ellas se restriegan contra Cervantes como parches de sarna: la decepción y la vergüenza: a Ysabel de Cervantes, su hija, a su sobrina, a sus hermanas, el vecindario solía llamarlas «las cervantas» y fue asentado en declaraciones judiciales que por la casa de aquel miserable escritor «entran de noche y de día algunos caballeros (...) de que en ello hay escándalo y murmuración». En el siglo llamado de oro, los ricos ambicionaban que brillase su honor, los pobres que resplandeciese su honra: a Cervantes lo cercó la deshonra: no desconoció las medias risas de los vecinos en la esquina, la brutalización de su propio apellido («las cervantas»), la caída de su propia estima al precipicio de la murmuración; tampoco desconocería la deshonra de ser encarcelado (antes había probado la deshonra del encarcelamiento de su padre). Sabemos que en el pobre, la deshonra, que puede ser un accidente, o una fatalidad, se convierte en una tortura. La honra es la única solemnidad civil que parece quedarle al pobre; las cárceles y la pobreza y las murmuraciones y los deudores y las hambres, al deshonrarlo de manera tan sofocante, harían de Cervantes un pobre sin solemnidad: una criatura despreciada por la fortuna y lamida por la vergüenza. ¿Qué desdicha desconoció aquel hombre?

El destino no quiso apartarlo tampoco de la carcoma de la decepción, esa dentadura sigilosa y voraz que transforma las ilusiones, las esperanzas, y aún los merecimientos, en un charco de angustia y de ruina, donde la realidad, al mojarse, reaparece con el talante de la claudicación. Las ilusiones —y los merecimientos— de Cervantes claudicaron uno tras otro, después de visitar los soñolientos archivos del Poder. Soñó con viajar a las Indias, pero los gobernantes no le otorgaron jamás un nombramiento. Quiso servir a algún señor, pero ningún señor del siglo llamado de oro condescendió a rebajarse a ser servido por Miguel de Cervantes. Aspiró a ocupar una casilla en la colmena de la burocracia, pero ninguna miel, ni siquiera la miel generalmente amarga que el Poder consiente lamer a sus sirvientes, le estaba destinada. Cuando, tras sus años de cautivo en Argel, y tras haber probado su coraje intentando escapar cuatro veces con el riesgo de ser por ello castigado cuatro veces a muerte, pensó que ese coraje era una aldaba que sonaría en el pecho de su Gobierno, se equivocó. Los aldabonazos del arrojo y la fidelidad de Cervantes no estremecieron nunca el tórax de la Administración. Cuando supuso que su mano tullida para siempre —una medalla inmóvil conseguida por su arrojo de combatiente contra el turco en Lepanto— motivaría la admiración de un gobernante, el apoyo de un alto personaje de la Corte, el puesto, en fin, que le consentiría comer todos los días y poder entretener algunas horas apacibles en los esfuerzos de la literatura, se equivocó. Sólo obtuvo un papel que lo convirtió en comisario de abastos, y si durante algún escaso tiempo



soñó con que ese trabajo había de serle conveniente para su calma, su bolsa o su prestigio, se equivocó también: sólo fue conveniente a su conocimiento de la miseria y de la picardía de la sociedad española; al escritor aquello le fue útil: a la persona que se llamó Cervantes el trabajo de comisario de abastos le fue simplemente infernal: le haría conocer la cárcel de Castro del Río y, más tarde, la prisión de Sevilla. La decepción había quedado definitivamente lacrada sobre su corazón. En ese corazón, la desdicha y la compasión se besaron la boca, el desengaño y el humor se besaron la boca, la pena y la genialidad se besaron la boca, y aquellos besos misteriosos se transformaron en un libro al que entramos riendo y del que salimos llorando: el único libro del mundo en donde las risas y las lágrimas son igualmente misteriosas y equitativamente compasivas. Escudriñando entre la historia de los hombres, nadie ha logrado descubrir otro libro tan compasivo, tan alegre, tan grande ni tan triste.

El autor de ese milagro literario tan fiera y dulcemente defendido por la inmortalidad fue, pues, uno de los hijos más desdichados de la España penosa y pobre del siglo llamado de oro. Tanta desdicha y tanta pena —a la vez cervantinas y españolas— se fueron transformando, dentro del corazón de Miguel de Cervantes, en un raro manantial de piedad, y hoy ya no es ilegítimo hacer esta pregunta: ¿ha habido en la literatura una piedad mayor que la que propaga ese libro? Y una pregunta más: ¿hubo en su tiempo una mirada más misericordiosa? Y he aquí que llega, al fin, la pregunta para cuya mendicidad se escribe la limosna que es esta página: ¿no sería desde su mirada, tan opulentamente compasiva, desde donde Cervantes decidiera el lugar raro y conmovedor, la tierra misteriosa y exacta en que habría de nacer y vivir su prodigiosa criatura? ¿No sería la piedad lo que indujo a Cervantes a que fuese en La Mancha en donde don Quijote naciera, enloqueciera por amor a los libros y decidiera echarse a hacer el bien por aquellos caminos polvorientos? Mirando aquellas tierras españolas, mirando aquellas gentes que carecían de la resonancia de la imperial Castilla y del brillo de la cercana Andalucía, mirando aquella porción de la España sedienta, donde el trabajo y el cansancio sofocaban el día y alargaban la noche, ¿sintió piedad Cervantes? Durante muchos años miró aquella realidad lastimosa. Es lícito conjeturar que llegó a sentir lástima, y que acaso la lástima fuese lo que animó a Cervantes a escribir, junto al nombre de Don Quijote, el nombre de La Mancha en la cubierta de su libro mago.

Es cierto: algunos cervantistas no se resignan a una dedución tan cervantina y nos hacen proposiciones de más erudición: los libros de caballerías (y *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de La Mancha* es, también, una sátira de aquellas aventuras, como los eruditos nos recuerdan) solían ser más pomposos que los relatos de Cervantes, comenzando por el lugar de nacimiento o fama de sus héroes: Constantinopla, la Provenza, Persia, Grecia, La Pequeña Bretaña... Don Miguel de Cervantes habría escrito «La Mancha» en la primera línea de su relato impar para escarmiento y burla de los lectores de libros de caballerías. La deducción «está muy bien, está bien, no está mal»: debemos respetarla. ¿Pero no habría algo más que afán de burla en la elección de aquella tierra como escenario de las hazañas del loco más generoso y compasivo de la historia de la literatura? Dejemos formulada esta pregunta sobre la mesa de los eruditos: a ellos suele agradarles la actividad de hallar respuestas. Es una buena actividad. Pero nosotros sigamos preguntando.

¿De manera que fue por esta tierra por donde deambuló para siempre aquel loco? ¿Qué vio Cervantes en esta llanura exagerada, paciente y casi clandestina, que le llevó a elegirla para depositarla en la inmortalidad, ese lugar donde a los siglos se les mellan los dientes? Hemos de imaginar a don Miguel mirando parsimoniosamente toda esta horizontalidad, leyéndole sus poblaciones apagadas, sus caminos humildes, alucinados, su cebadal sediento. Vería las amapolas rojas disputándole su monólogo al verde del centeno; vería la vestimenta lujosa de la espiga de avena; vería la grama enrareciendo los liegos en reposo o confundiendo sus raíces blanquipardas con los barbechos recién removidos; vería la hambre de agua en los hierbajos de las lindes. Se sentaría, quizá, contra el furor de cierzo, al abrigo de una pedriza. ¿En qué momento decidió que habría de ser aquí, en este dilatado andurrial donde se va perdiendo el ceño austero de Castilla la Vieja y que carece de la excelsa lujuria de la cercana Andalucía? Tierra de paso y finalmente tierra eterna. Tierra donde los árboles —¡tan pocos!— parecen patriarcas que se han quedado solos, exhalando su conocimiento del mundo en silencio y a nadie. Quizá durmió cien veces, y soñó más de cien, con la cabeza resguardada entre la sombra de la pámpana, hurtándose de la violencia estereofónica del agosto caliginoso. Quizá se recostaba a meditar (¿nos damos cuenta? Pensaba en Alonso Quijano: ¿nos damos cuenta?), quizá reflexionaba en la umbría de los pareazos, y luego, descansado —o inquieto— se levantaba, se internaba en las calles de polvo, buscando la posada fresca y sirviéndose de sus párpados para que el espejo calcáreo de las fachadas blancas no le lastimase los ojos.

Quizá sintiera lástima. Cuando el gran energúmeno ruso a quien la gloria recuerda con el nombre de Dostoievski dijo que *Don Quijote de La Mancha* es el libro más grande y más triste del mundo, sin duda había advertido que aquel alcabalero manco había com-



Gustavo Doré: Grabado

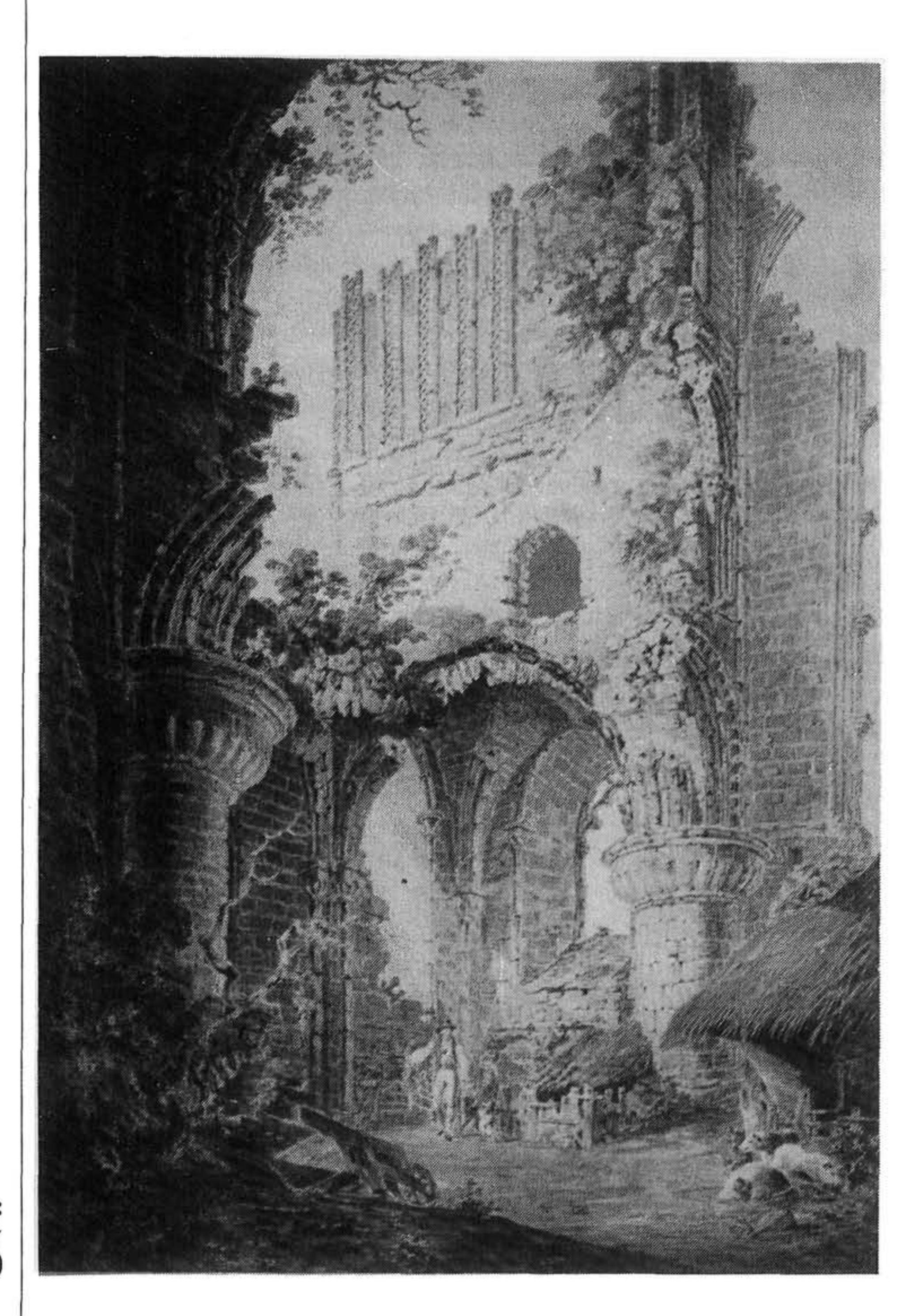


puesto en ese libro, junto a otros muchos mensajes ejemplares, una epopeya de la misericordia. ¿Quién, conociendo que el sabio es genial en cada detalle de su obra, no advertiría que la presencia de La Mancha como paisaje geológico y humano de la novela más grande del mundo no pudo ser sino elección meticulosamente deliberada y sopesada? Tal vez, Cervantes eligió ayudado de la piedad. Debió de ver con una ternura compasiva a la magra alacena, el sudor cotidiano del campesino parecido al mendigo y abandonado de unos siglos llamados de oro, las grietas que en la cara de los trabajadores iban labrando el ábrego y la desesperanza. Debió de ver la inclemencia de julio y la ferocidad de enero, la escalera de la pobreza de aquellas gentes silenciosas, la pena cobre del candil de aceite, la salvación modesta del mendrugo reblandecido en una servilleta húmeda. Debió de ver con insistencia compasiva aquellas bolitas de alcanfor con que las gentes preservaban sus pocas ropas contra las dentelladas de los años. Debió de ver esa mirada popular que vigila los cielos en espera de una limosna de agua que sane la enfermedad de la sequía; debió de ver el niño de seis años esforzándose por alcanzar a ser adulto en la era de la trilla, en el arreo de las ovejas, en el prematuro silencio con que buscaba sombra para almorzar pan y sandía. Miró con atención, durante años, la tierra y la vida manchegas, oyó tal vez al fondo de su corazón el soliloquio fraternal de la misericordia, se preguntó quizá sobre en qué lugar de la patria habría de desplegar su inmensidad y su derrota aquel hidalgo «ciego de amor un día —amor nublole el juicio: su corazón veía—» (así supo expresarlo el cervantino don Antonio Machado), y entonces, iluminado ya por la paciencia y la justicia y el amor, debió decirse a solas en el cuarto de una posada: Don Quijote es manchego; aquí, en La Mancha, desplegará su desvarío y su esforzado ánimo, aquí caerá apagado por la desilusión y la vejez y rejuvenecido para siempre por la memoria, la piedad y el asombro de los seres humanos; aquí, en La Mancha, en esta derrotada porción de una famosa y derrotada España. Entonces se sentó a la mesa, tomó la pluma de ave, reflexionó quizá varias semanas, y al fin, titánico y cansado, alegre y viejo, con lentitud y decisión, escribió letra a letra una frase sencilla, pesarosa y perfecta: «En un lugar de La Mancha de cuyo nombre no quiero acordarme...»

Félix Grande

«...sueños, terrores mágicos, prodigios, brujas, fantasmas nocturnos y hechizos...»

Horacio



Turner:
Abadía de Malmesbury
(Acuarela y tinta. 1791)



Fantasmas góticos en la Inglaterra del Siglo de las Luces

Las *Letters on Chivalry and Romance* (1762), de Richard Hurd (1720-1808), obispo primero de Lichfield y Coventry, y más tarde de Worcester, fueron uno de los libros que más contribuyeron al nacimiento de la novela gótica inglesa. Se hallaban inspiradas en parte de las *Mémoires sur l'ancienne Chevalerie*, del erudito francés Jean-Baptiste de la Curne de Sainte Palaye, obra en tres tomos cuyo primer volumen vio la luz en 1759, y que hasta 1781 no se completaría. A este Sainte Palaye se le debe también una *Histoire des Troubadours* (1774), que fue traducida al inglés por Susannah Dobson en 1779; dicha Susannah Dobson fue también la que tradujo la obra que influyó en Hurd con el título de *Memoirs of Ancient Chivalry*, en 1784, cuando la obra francesa había aparecido ya completa.

Hurd se proponía en sus *Letters on Chivalry and Romance* demostrar «la superioridad de las costumbres y de los relatos góticos» sobre las costumbres y las letras grecolatinas. Tanto Ariosto como Tasso en Italia, tanto Spenser como Milton en Inglaterra, se vieron seducidos por las grandes materias góticas (la «materia de Bretaña», la «materia de Francia»), por lo que el obispo Hurd llama «gothic romances». Tras una discusión preliminar acerca del origen de la caballería y de los ideales caballerescos, fundamentados en el valor, la generosidad, la cortesía (*courtoisie*) y la religión (todos ellos procedentes, para Hurd, de las necesidades militares del sistema feudal), pasa el autor a establecer una «correspondencia digna de ser subrayada entre las normas de conducta vigentes en los tiempos homéricos, tal y como se reflejan en la *Ilíada* y la *Odisea*, y las normas de conducta vigente en la época de los caballeros andantes» (los Medievos son siempre parangonables, y la Edad Media de Grecia es, al cabo, la edad homérica). Hurd compara, por ejemplo, a los lestrígones, cíclopes, Circes y Calipsos homéricos con los gigantes, enanos y hechiceras que les salen al paso a los héroes medievales; a los *aoidoí* o aedos griegos con los juglares, los Juegos Olímpicos con los torneos, y las hazañas de Heracles y Teseo, dando muerte a todo

género de monstruos, con similares empresas llevadas a cabo por caballeros como Lanzarote, Galván o Amadís de Gaula. Y Hurd es *lo suficientemente moderno (y eso que su* siglo es el Siglo de las Luces, eminentemente neoclásico) como para preferir a los héroes góticos en detrimento de los héroes antiguos. El propio Homero —Hurd *dixit*— hubiese escogido sin dudar a los primeros, si hubiera podido elegir, y ello sin duda a causa de «la superior bizarría de los tiempos feudales y la mayor solemnidad de sus supersticiones». La *courtoisie* que inspiró la época feudal proveyó al poeta de escenarios y temas más interesantes —para Hurd— que los simples escenarios y precarios temas que encontramos en los poemas homéricos. Hay en el mundo feudal una dignidad, una magnificencia, una variedad de las que carece el mundo homérico (según Hurd, claro está, porque para mí, por ejemplo, no hay cosa tan *gótica* como el universo homérico, aunque sea un *gótico* más primitivo, más inmediato, menos *courtois*).

Los autores góticos —sigue Hurd— superan a los poetas paganos en «maquinaria» sobrenatural (pensemos en las artes de la hechicería y del encantamiento, más desarrolladas en el Medievo —en opinión de Hurd— que en la antigüedad). El mundo gótico presenta un aspecto más conmovedor, más *horrible*. Las mistificaciones de los sacerdotes paganos son un juego de niños comparadas con los hechizos «góticos»: baste comparar a la bruja Canidia de Horacio con las brujas de *Macbeth*, o a los mirtos sangrantes de Virgilio con la floresta encantada de Tasso. «Nuestros bardos modernos —Hurd se refiere a los poetas góticos del renacimiento y del barroco, a Ariosto, Shakespeare y gente así— son mucho más sublimes, más terribles, más inquietantes que los autores grecorromanos. Las costumbres que pintan y las supersticiones que rigen esas costumbres son más poéticas en la medida en que son góticas.»

Esta vindicación de lo gótico es anterior a la publicación del *Castillo de Otranto*, la primera novela gótica inglesa. Hurd explica el rechazo que su siglo y los inmediatamente anteriores habían experimentado respecto de lo gótico, aludiendo al hecho de que el mundo feudal no tuvo la fortuna de contar con un gran poeta que, como Homero (Dante es otro asunto muy diferente), fuese capaz de dar expresión artística adecuada y suficiente a la vida caballeresca y sus ideales (esos *Ideales de la Edad Media* tan admirablemente glosados por Valdemar Vedel, traducción española de Manuel Sánchez Sarto, Barcelona, Labor, 1925-1931, cuatro volúmenes). «Spenser y Tasso —dice Hurd— llegaron demasiado tarde, y fue imposible para ellos pintar con veracidad y perfección aquello que hacía tanto tiempo que había muerto, aquello en lo que ya no se creía». Además, «las costumbres góticas, al proceder del sistema feudal, desaparecieron cuando el feudalismo desapareció, con lo que la caballería quedó borrada de la faz de la tierra, y la gente común comenzó a identificar lo gótico con lo fantástico. Lo romántico (Hurd usa ya el término *romantic*), lo tremendo, lo disparatado, lo inusual.»

«Shakespeare —sigue Hurd— es más grande cuando se sirve del utillaje gótico que cuando se inspira en la cultura clásica. Tasso es más interesante en los pasajes de la *Gierusalemme* que derivan de invenciones góticas, y es más atractivo cuando nos miente o nos aterroriza que cuando juega al juego del clasicismo más o menos templado.»

Aunque Milton eligió al fin el modelo clásico, estuvo mucho tiempo dudando acerca de su elección. «Su tema favorito era el rey Arturo y sus caballeros de la Tabla Redonda.



Lo que le apartó de ese tema —supone Hurd— fue, en parte, su creciente fanatismo religioso y, en parte, su ambición, que le aconsejaba tomar un camino distinto al que tomara Spenser en *La reina de las hadas;* pero acaso, y sobre todo, lo que hizo que el poema de Milton se titulase *El paraíso perdido* y no *Arturo de Britania* o algo por el estilo fue el descrédito en que la inmortal sátira de Cervantes había sumido las historias caballerescas.» La estructura de *La reina de las hadas*, de Spenser es claramente «gótica», pero son normas clásicas las que rigen la obra: por eso presenta esa apariencia de sublime deformidad. La arquitectura gótica tiene sus propias normas, y toda obra de arte «gótica» debe seguir esas normas arquitectónicas si quiere hacer honor a su nombre y exhibir un aspecto externo no inferior en belleza, desde luego, al de una obra de arte clásica regida por normas arquitectónicas de tipo clásico.

Durante el período clásico, «gótico» es, en términos de crítica literaria, una palabra sinónima de barbarie, tosquedad y cursilería. Fueron los franceses, con su enorme influencia en toda Europa, quienes forjaron esa sinonimia. Pero no hay que olvidar que era también francés el erudito Sainte Palaye antes citado, que en sus *Mémoires sur l'ancienne Chevalerie* inició el regreso de la cultura europea a la caverna misteriosa del medievo.

Producto de este ambiente europeo reivindicador de lo gótico es la primera novela «gótica» (entendido el término tal y como acabamos de explicar al referirnos a Richard Hurd) de las letras inglesas: el célebre *Castle of Otranto* de Horace Walpole (1717-1797).

Horace Walpole, hijo del gran primer ministro Robert Walpole, fue una persona de enorme talento y agudísima inteligencia. Era un hombre elegante, que regía su vida por conceptos como el «buen gusto», y un avezado hombre de letras. Como hombre de mundo, sin embargo, fingió despreciar su propia actividad literaria, hecho relativamente frecuente en artistas *dilettanti* y en *dandies* (caso, por ejemplo, del mismo Byron).

En Eton, Walpole se hizo amigo de Thomas Gray, el poeta, que había traducido por cierto al inglés la *Introduction à l'Histoire de Danemark* (1755) del ginebrino Paul-Henri Mallet, obra que incluía algo tan decididamente «gótico» como una versión de la primera parte de la *Edda Menor* o Edda de Snorri, con un resumen de la *Edda Mayor* y traducciones de algunos poemas rúnicos. Walpole y Gray viajaron juntos al Continente y riñeron allí. De regreso en Inglaterra, Horace obtuvo un puesto en el Parlamento y varias lucrativas sinecuras a través del influjo poderosísimo de su padre. Fue a partir de entonces un cortesano como mandan los cánones: perspicaz y malévolo observador, chismoso de marca y revendedor de cotilleos. La configuración claramente femenina de su mente hizo de él un excelente escritor de cartas; su corrspondencia, en particular la mantenida con sir Horace Mann, embajador británico en Florencia, constituye una fluida historia de la diplomacia secreta, las intrigas cortesanas, la política subterránea y los escándalos «elegantes» a lo largo y ancho de los reinados del segundo y tercero de los Jorges. Fue también un magnífico historiador *amateur* en obras como *Catalogue of Royal and Noble Authors, Anecdotes of Painting* y *Historic Doubts on Richard III.* Pero aquí no nos interesa ni el Walpole erudito ni el Walpole cortesano.

Fue hacia 1750 cuando Walpole, que había comprado una villa en Strawberry Hill, a orillas del Támesis, cerca de Windsor (la villa había pertenecido con anterioridad a Mrs.



Chenevix, guapísima animadora de los ambientes más selectos del Londres de la época), comenzó a convertir su casa en un castillo gótico en miniatura. Sus experimentos arquitectónicos en Stawberry Hill se prolongaron por un espacio de veinte años, suscitando gran interés general y atrayendo a innumerables visitantes. Sin duda, Walpole debe ser considerado uno de los más grandes impulsores de la arquitectura ojival en pleno Siglo de las Luces.

Más que castillo, Strawberry Hill era una fantasmagórica mezcla de elementos góticos de carácter religioso y de carácter civil aplicados a usos domésticos. Constaba de un claustro, una iglesia, un torreón cilíndrico, una galería, un refectorio, una torre con escalera de caracol provista de balaustrada gótica, ventanas con vidrieras, blasones murales y papeles pintados con motivos medievales.

Cuando se conocieron mejor los verdaderos principios de la arquitectura ojival, el gótico burlón y voluntariamente *kitsch* de Walpole se consideró un experimento divertido y un capricho ingenioso. Desde que Iñigo Jones, el discípulo de Palladio, volvió de Italia, y su sucesor, sir Christopher Wren, reconstruyó la catedral de San Pablo en estilo renacentista italiano tras el gran incendio de Londres de 1664, el estilo gótico había ido cayendo más y más en desuso en Inglaterra. La literatura medieval era tan sólo conocida por algunos eruditos, por los coleccionistas de manuscritos «góticos» y pliegos sueltos de baladas compuestas en letra gótica del siglo XVI, y por algún que otro anticuario que se obstinaba en conceder un valor a las antigüedades medievales. Artes y técnicas artísticas del Medievo como la pintura a la témpera, la iluminación de códices, la coloración de la vidrieras, las formas de tallar la madera, los tapices y bordados, la ciencia heráldica, etc., estaban ahora en manos de un cortísimo número de especialistas. Pero la abadía de Westminster, la Torre de Londres y las catedrales de Salisbury y de York, por no hablar más que de algunos monumentos góticos ingleses, seguían ahí, en pie, testimoniando una cultura y una época histórica que, más pronto o más tarde, recibirían la atención debida.

Sir Charles L. Eastlake, en su *History of the Gothic Revival* (Londres, 1872), dice lo siguiente (pág. 43): «Es imposible leer las cartas o las obras de ficción de Walpole sin tener muy en cuenta su predilección por la Edad Media. Su *Castillo de Otranto* fue la primera obra moderna de ficción que podemos llamar «gótica» (esto es, cuyo contenido se centra en el pasado «gótico», en la época caballeresca) y, así, se convirtió en el prototipo de la clase de novela que sería imitada más tarde con Mrs. Anne Radcliffe y perfeccionada por sir Walter Scott. El tirano feudal, el eclesiástico venerable, la desamparada y virtuosa doncella, el propio castillo medieval con su foso y su puente levadizo, sus tenebrosos torreones y aún más lóbregos corredores, todos ellos son elementos archiconocidos en este género de relatos, pero a Walpole le cabe el mérito de haberlos empleado por vez primera.»

Las obras completas de Walpole (*The Works of Horace Walpole, Earl of Oxford*, Londres, 1798), publicadas en cinco volúmenes, contienen ilustraciones muy detalladas y planos muy cuidados de Strawberry Hill (cfr. «A Description of Strawberry Hill», vol. II, págs. 395-516). Artesonados, nichos, paredes, columnas, etc., son copia o, mejor, parodia de ejemplos góticos preexistentes, pero se desprecia o se ignora en todo momento el pro-



pósito original para el que fueron construidos: de ese modo, una piedra de altar se convierte en una mesa de salón, y se producen muchas transformaciones por ese estilo. Todo ello hace de Strawberry Hill una especie de obra maestra del *kitsch* universal.

Walpole no llegó al goticismo por la puerta de la literatura. El goticismo de Walpole fue simplemente un «desarrollo especializado» de sus gustos como erudito y como coleccionista. El museo de curiosidades que reunió en Strawberry Hill incluía no sólo armaduras, vidrieras y misales iluminados, sino un tesoro variopinto de porcelanas, esmaltes, bronces, pinturas, grabados, libros antiguos, monedas, etc., y reliquias tan estrambóticas como un sombrero del cardenal Wolsey, un guante de la reina Isabel o las espuelas que Guillermo de Orange calzó en la batalla del río Boyne (la que trajo consigo la caída de Irlanda, último territorio que permanecía fiel al pretendiente católico, Jacobo Estuardo). El romanticismo de Walpole no es más que un ligero barniz de su personalidad, que era la de un hombre típicamente dieciochesco.

Lo mismo que los *Hieroglyphic Tales* (incursión de Walpole en el campo de la escritura automática y el *nonsense;* véase el precioso prólogo, titulado «Les excentricités de Horace Walpole», de Edouard Roditi a la reciente traducción francesa, *Contes hiéroglyphiques*, París, José Corti, 1985) y que *Nature will prevail* (una concesión a la «comédie larmoyante» de moda), *El castillo de Otranto* fue sólo un pasatiempo del cortesano y del coleccionista de antigüedades, una consecuencia más o menos casual de los disparatados gustos arquitectónicos de Walpole. Strawberry Hill fue el auténtico padre del *Castillo de Otranto,* cuyo título está admirablemente escogido, pues es el propio castillo el verdadero protagonista de la novela, quedando al fondo del cuadro, muy desdibujados, los personajes humanos, en un revelador segundo plano.

El 9 de marzo de 1765 escribía Walpole al reverendo William Cole: «Os confesaré cuál ha sido el origen de esta novela. Una mañana de comienzos del pasado mes de junio, me desperté de un sueño, del que todo lo que pude recordar fue que me encontraba en un viejo castillo (un sueño, por otra parte, muy natural en una cabeza como la mía, siempre llena de historias góticas) y que sobre la balaustrada superior de una gran escalinata, vi una gigantesca mano enguantada de hierro. Por la tarde me senté y empecé a escribir, sin saber lo que realmente quería contar. La obra fue creciendo en mis manos. Estaba tan absorto en la tarea que terminé la novela en menos de dos meses, teniendo en cuenta que escribía desde después del té, a eso de las seis de la tarde, hasta la una y media de la madrugada.»

The Castle Of Otranto. A Gothic Story se publicó en 1765 (dice Walpole que el 24 de diciembre de 1764 se imprimieron quinientos ejemplares). De acuerdo con la portada, fue traducida del original italiano de Onufrio Muralto al inglés por un tal William Marshall. Esta mistificación se mantiene en el prefacio de la novela, en el que el supuesto Marshall pretende que el libro se imprimió en caracteres góticos (cómo no) en Nápoles en 1529, y que fue encontrado en la biblioteca de una antigua familia católica del norte de Inglaterra. En el prefacio a la segunda edición, Walpole describe la novela como «una tentativa de fundir en uno los dos tipos de narrativa, la antigua y la moderna», y declara que, al introducir diálogos de corte humorístico entre los sirvientes del castillo, toma «a la natu-



raleza y a Shakespeare como modelos», al mismo tiempo que invoca a Voltaire para censurar la mezcla de bufonería y solemnidad que ofrecen las tragedias shakesperianas.

La pretensión de Walpole de haber creado un nuevo tipo de novela ha sido generalmente admitida. Su iniciativa en literatura resultó, al cabo, tan fructífera o más que su iniciativa en arquitectura (con el fruto de Strawberry Hill). La novela *El castillo de Otranto* y la tragedia *The Mysterious Mother* («La madre misteriosa»), de Horace Walpole, fueron los progenitores literarios de las novelas de Mrs. Radcliffe e influyeron no poco en las de sir Walter Scott. Ceñudos castillos y tenebrosos monasterios, caballeros con armadura y damas en apuros, monjes y monjas y ermitaños..., todos los personajes y ámbitos que poblarían la imaginación de la escuela romántica, puede decirse que tuvieron su origen en aquella noche en que Walpole se entregó al sueño con la cabeza llena de antigüedades góticas y soñó que veía una gigantesca mano enguantada de hierro sobre la balaustrada de la propia escalinata de su castillo, en Strawberry Hill.

El castillo de Otranto mereció cálidos elogios por parte de Byron y de Scott. No hay nada demasiado novedoso en el argumento de la novela, que presenta todas las características de la ficción romántica *avant la lettre.* Manfredo, ambicioso señor de Otranto, sobrino de Ricardo, usurpador del reino que envenenó en Palestina a Alfonso, el legítimo soberano, vive bajo la pesadilla de una profecía de san Nicolás, según la cual la estirpe del usurpador continuará reinando hasta que el legítimo soberano se torne tan enorme, tan gigantesco que no quepa en el castillo, y mientras descendientes varones del usurpador lo ocupen. Al principio de la novela, el único hijo de Manfredo cae muerto por un olmo de gran tamaño, caído no se sabe de dónde, en vísperas de su boda con la encantadora Isabel. Parte, pues, de la profecía (que el usurpador se quede sin hijos varones) amenaza así con cumplirse, por lo que Manfredo decide repudiar a su esposa y casarse con Isabel. Ésta huye, ayudada por un joven campesino, Teodoro, que guarda un extraño parecido con el retrato de Alfonso y que es sospechoso de complicidad en el asesinato del hijo de Manfredo. Encarcelan al campesino, pero éste es liberado por Matilde, hija de Manfredo, de quien Teodoro se enamora. Estos amores tienen un trágico final, pues Manfredo, recelando una intriga entre Teodoro e Isabel, y enterándose de que por la noche Teodoro ha de encontrarse junto a la tumba de Alfonso con una dama del castillo, corre al lugar de la cita y mata a la dama, que resulta ser precisamente Matilde, su propia hija. El espectro de Alfonso, que vaga por el castillo con una apariencia descomunal, se vuelve tan grande que —dando cumplimiento a la segunda profecía— no cabe en el castillo y acaba derribándolo. Manfredo, aterrorizado, revela el crimen que le permitió usurpar el trono; Teodoro, que no es otro que el legítimo heredero, se casa con Isabel; Manfredo y su esposa se retirarán a un convento.

Lo novedoso del *Castillo de Otranto* es su atmósfera gótica: el viento que silba entre las almenas, la puerta secreta por la que Isabel huye, las lóbregas mazmorras (parecen *carceri* de Piranesi; la traducción castellana de Bruguera, Barcelona, 1982, con un estudio preliminar de Mario Praz, muestra en cubierta una prisión piranesiana), etc. Pero el medievalismo de Walpole era bastante superficial, sin punto de comparación, por ejemplo, con el medievalismo de Scott, mucho más documentado. El libro no es, en modo al-



guno, una novela histórica, y el estilo, el lenguaje, los sentimientos, son completamente «modernos». Walpole sabía poco de la Edad Media, una época que, por lo demás, no estaba en absoluto en consonancia con su espíritu. En el fondo, Walpole no dejó nunca de ser un frívolo, un petimetre de salón, un «erudito a la violeta», y sus incurables superficialidad y *dilettantismo*, unidos a su proverbial falta de seriedad, se reflejan muy bien en *El castillo de Otranto*, haciendo aún más jugosa la lectura de la novela, de todo punto obligatoria para los amantes de la fantasía. (La mejor edición continúa siendo la de W.S. Lewis, Oxford University Press, 1964, y sucesivas reimpresiones.)

En su tragedia «gótica» *The Mysterious Mother*, Walpole nos habla de un incesto, expuesto de manera particularmente morbosa y cruelmente melodramática. El escenario es un castillo de Narbona; la *châtelaine* es la protagonista. Los demás personajes son caballeros, frailes, doncellas huérfanas y criados; no falta la obligada mención de conventos, fosos, mazmorras, puentes levadizos, etc.; se alude a la herejía valdense y al asesinato de Enrique III y Enrique IV. Las inclinaciones personales del autor (que era *whig* y protestante) se muestran claramente en la delectación con que se describen las intrigas clericales. La pieza, por desgracia, y que yo sepa, no ha sido traducida aún al español.

Una de las primera imitaciones del *Castillo de Otranto* fue la novela *The Champion of Virtue* (Colchester, 1777), con el subtítulo *A Gothic Story* en su portada, reimpresa el año siguiente con el rótulo con el que hoy la conocemos: *The Old English Baron* (ed. James Trainer, Oxford University Press, 1976), de Clara Reeve (1729-1807). La propia autora reconoce su deuda en el prefacio a la segunda edición de la obra: «Esta historia es retoño literario del *Castillo de Otranto.*»

Como Walpole, también Reeve finge ser tan sólo la persona que tradujo la historia de un manuscrito en antiguo inglés, no la inventora de la misma (el truco sigue funcionando en nuestros días; dígalo, si no, *El nombre de la rosa*, de Umberto Eco). Sin embargo, en la segunda edición, ya con el título *The Old English Baron*, el nombre de Clara Reeve aparece en portada como autora de la novela.

El período histórico en que se desarrolla la trama novelesca, es el siglo XV, durante el reinado de Enrique VI de Inglaterra. Pero, pese al subtítulo, la ficción es mucho menos «gótica» que la del *Castillo de Otranto*, y su «modernidad» de estilo y de sentimientos apenas se ve amenazada por una delgadísima pátina de medievalismo. Como en el libro de Walpole, hay en el *Barón* de Clara Reeve un asesinato y una usurpación, un legítimo heredero despojado de su herencia y convertido en un simple aldeano, una habitación encantada, gemidos sobrenaturales en mitad de la noche, un espectro con armadura y un misterioso gabinete con su esqueleto y todo. El propio Walpole calificó la obra de su discípula como tediosa e insípida, «una especie de Otranto reducido a la razón y a la probabilidad», pues el sustrato «gótico» no puede evitar un desarrollo «moderno» de la acción, pleno de edificante moralina y sentimentalismo cursilón.

La misma Clara Reeve publicó en 1785, en dos tomos, un *The Progress of Romance*, una especie de simposio sobre historia de la novela en una serie de conversaciones vespertinas. Su propósito era reclamar para la prosa narrativa un lugar de honor en la literatura, en la casilla contigua a la épica. Reeve define el *romance* como una «fábula heroica o poe-



ma épico en prosa», aludiendo a Homero como al «father of romance». Pasa luego revista a la novela grecolatina, las historias caballerescas medievales, Chaucer, Spenser, Milton, Cervantes. Pero la mayor parte de la obra está dedicada a la ficción contemporánea: Richardson, Fielding, Smollet, Crébillon, Marivaux, Rousseau, etc. Cita con frecuencia el *Essay on the Ancient Minstrels,* de Percy (el autor de *Reliques of Ancient English Poetry),* menciona a Ossian y a Chatterton, e invoca a Richard Hurd, Thomas Warton y otras autoridades. Utiliza con profusión la *Dissertation on Fable and Romance,* de James Beattie, en la que pueden leerse párrafos exegéticos sobre *El castillo de Otranto.*

Uno de los libros analizados por Clara Reeve es *Longsword, Earl of Salisbury. An Historical Romance,* publicado en dos volúmenes en 1763, dos años antes que *Otranto.* Su autor es Thomas Leland, historiador y teólogo irlandés. Se trata de la primera ficción de este tipo de la literatura inglesa. La acción se desarrolla durante el reinado de Enrique III de Inglaterra. No hay demasiados elementos «góticos» en esta protonovela histórica.

Las *Novels* de Mrs. Anne Radcliffe (1764-1823) constituyeron el volumen X de la «Novelist's Library», de Ballantyne; el tomo incluía un estupendo prólogo de sir Walter Scott. Hay ediciones modernas y excelentes de los *Mysteries of Udolpho* (1794), a cargo de Bonamy Dobrée (Oxford University Press, 1966), del *Italian or The Confessional of the Black Penitents* (1797), al cuidado de Frederick Garber (Oxford University Press, 1968), y, últimamente, del *Romance of the Forest* (1791), editado por Chloe Chard (Oxford University Press, 1986).

Anne Ward nació en 1764, el año de los primeros quinientos ejemplares del *Castillo de Otranto.* Se casó con Mr. Radcliffe, un editor que se pasaba el día fuera de casa y no regresaba hasta bien entrada la noche. Anne comenzó a escribir para entretenerse durante las largas horas de soledad que pasaba a diario. Debemos, pues, agradecerle las ausencias a su marido.

En 1809 se difundió la noticia de que Mrs. Radcliffe había muerto. Otra forma del rumor fue que se había vuelto loca a fuerza de fijar su mirada y su mente en visiones de horror y de misterio. Pero ninguna de las dos noticias resultó, al cabo, cierta. Anne Radcliffe viviría hasta 1823, en plena posesión de sus facultades mentales, aunque dejó de publicar en 1797.

Sus obras de ficción novelesca son: *The Castles of Athlin and Dunbayne* (1789), *Sicilian Romance* (1790), *Romance of the Forest* (1791), *The Mysteries of Udolpho* (1794), *The Italian* (1797) y *Gaston de Blondville* (escrita a partir de 1802, pero publicada póstumamente en 1826).

Los argumentos son complicados, y abundan esas disparatadas situaciones-límite y esos desquiciados incidentes que caracterizan la ficción romántica: escondrijos extraños, asesinatos, duelos, disfraces, secuestros, fugas, intrigas de todo tipo, documentos falsificados, descubrimientos de antiguos crímenes, identificaciones tardías de herederos ocultos, etc. Hay ceñudos e inmisericordes villanos —precursores, quizá, de Manfred y de Lara, pues las historias de Mrs. Radcliffe no dejaron de influir, y mucho, en Byron—, damas de alto linaje que se retiran a conventos para expiar sus pecados (unos pecados que, por cierto, no se nos explican hasta que la autora empieza a tirar de la madeja en el últi-



mo capítulo de la novela), asesinos a sueldo, bandidos, tiranos, feudales, monjes, inquisidores, confidentes y simples criados. El enamorado es siempre gentil, melancólico, apasionado, respetuoso e impetuoso a la vez; se expresa siempre de manera muy delicada; tiene unos ojos grandes y negros, y una frente noble y despejada por la que se despeñan algunos rizos de azabache. La heroína es sensible y melancólica; cuando pasea por la orilla del mar o a través de las montañas, en el crepúsculo o bajo la luna de medianoche, o cuando el viento silba y desordena sus bucles de oro, no puede por menos de endilgarnos alguna poesía que surge de lo más profundo de su pecho.

En Radcliffe a lo «gótico» se añade lo «sentimental», un elemento ya presente en Richardson, Rousseau y el joven Goethe, en la «comédie larmoyante» francesa, en Sterne, etc. Emily, en *Los misterios de Udolfo,* no puede ver la luna, ni escuchar el rasgueo de una guitarra o el órgano de una iglesia o el murmullo de los pinos al viento, sin que se le salten las lágrimas. Las heroínas de Mrs. Radcliffe son descendientes de Pamela y de Clarissa Harlowe, pero se desenvuelven en situaciones mucho más «góticas», mucho más desaforadamente románticas que sus antecesoras: un poco a la manera de las heroínas del Marqués de Sade, son raptadas por rufianes enmascarados, emparedadas en conventos, hechas prisioneras en castillos propiedad de aristócratas bandidos, rodeadas de horrores naturales y sobrenaturales, amenazadas de muerte, perseguidas y hasta violadas. Y, sin embargo, nunca pierden sus convicciones morales y la nobleza de sus sentimientos, ni en los momentos más desesperados.

Emily, prisionera en el tenebroso castillo de Udolfo, en poder de bribones cuyas orgías inundan de terror el día y la noche, teme por su virtud y por su vida, y no se le ocurre otra cosa que entrevistarse con el señor del castillo —asesino de su tía— y recordarle que, dado que ha muerto su protectora, no sería correcto ni decente seguir bajo su techo así sin carabina al lado, y que tenga a bien devolverla a casa.

Las novelas de Mrs. Radcliffe son «góticas», pero no necesariamente de tema medieval. En *Los misterios de Udolfo* la acción se desarrolla a finales del siglo XVI; en el *Romance of the Forest,* en 1658; en *El italiano,* en 1760. Pero la imaginería es gótica y el protagonista real de cada historia es, por lo común, como en Walpole, un edificio más o menos encantado. En *Los misterios de Udolfo,* un castillo en los Apeninos; en el *Romance of the Forest,* un monasterio abandonado en lo más espeso de un bosque; en *El italiano,* el convento de los Penitentes Negros.

Las almenas gastadas, los tapices comidos por los gusanos, las escaleras de caracol en los torreones, las cámaras secretas, los pasadizos subterráneos, los largos y oscuros corredores en los que el viento aúlla tétricamente, y las puertas lejanas que se abren y se cierran con un gemido humano a medianoche, todos estos elementos derivan del *Castillo de Otranto.* Proceden, asimismo, de Walpole esos terrores sobrenaturales que frecuentan los desolados escenarios, los acordes de aquella música misteriosa, esas apariciones que se deslizan a través de sombríos aposentos, las voces cavernosas que avisan al tirano para que se guarde de alguien o de algo. Pero el método de Anne Radcliffe es completamente diferente del de Walpole: la escritora provee de una explicación natural a cada visión o a cada ruido presuntamente sobrenaturales. De modo que las voces de ultratumba re-



sultan proceder de un hábil ventrílocuo, o que el cadáver putrefacto que Emily ve detrás de una cortina negra en la cámara de los horrores de Udolfo, no es más que una figura de cera, construida como *memento mori* para un penitente de antaño. Tan pronto como el lector se entera de este truco, está avisado ya para que, cuando aparezca otra alma en pena en el siguiente capítulo, la autora se las arregle para hacer de ese fantasma una criatura de carne y hueso.

Es en la dramática manipulación del paisaje donde Radcliffe resulta más original. Un crítico ha llamado a la novelista «el Salvator Rosa de la ficción». Es en la descripción de paisajes donde su influencia en autores como Byron y Chateaubriand (en este último a través de dramatizaciones y traducciones francesas de sus novelas) es más manifiesta. La escenografía de Mrs. Radcliffe —esa Venecia a la luz de la luna, o esas gargantas de los Apeninos con sus negras arboledas y espumeantes torrentes— tiene algo de operístico. Es curioso, a este respecto, el hecho de que Anne nunca estuvo en Italia, ni en Suiza, ni en el sur de Francia; los escenarios de sus novelas están fabricados a partir de grabados de la época y descripciones de segunda mano. Pero no todo fue fruto de su imaginación, porque acompañó a su marido en excursiones por los lagos y otros lugares de Inglaterra, y en 1794 viajó en plan turístico por el Rin, como atestigua su *Journey through Holland and the Western Frontier of Germany*, volumen publicado en Londres en 1795.

Mrs. Radcliffe es una auténtica maestra en el arte de producir terror, y se sirve para ello del arma favorita de los novelistas románticos: el misterio. Crea en los lectores de sus novelas una sensación de peligro inminente, de continuo «suspense», de mal presagio a punto de cumplirse. Parece que alguien o algo del más allá está presente en esas enormes estancias aparentemente vacías; el propio silencio resulta ominoso; hay un eco perenne de espectrales pisadas allá a lo lejos, mientras los fantasmas acechan en tenebrosas esquinas y se escuchan susurros procedentes de las ajadas tapicerías movidas por el viento. La heroína está a punto de morirse de miedo al ver reflejado en el espejo otro rostro pegado al suyo, o al comprobar cómo su lámpara se extingue en el preciso instante en que ha conseguido encontrar, en una vieja cómoda, el amarillento manuscrito que revela el insondable misterio de su pasado. Pero el relato pierde bastante capacidad de impresionarnos cuando lo que nos cuenta ocurre fuera de la sombra geométrica que trazan las almenas. El castillo gótico es todavía, como en Walpole, el núcleo de la novela.

La primera de las novelas de Radcliffe, *The Castles of Athlin and Dunbayne* (1789), y la última, *Gaston de Blondville* (póstuma, 1826), son quizá las peores que salieron de su pluma, pero ofrecen el interés de presentar puntos de comparación y contacto con las llamadas «Waverley Novels», esto es, con las novelas que sir Walter Scott publicó, como anónimas, entre 1814 y 1826.

The Castles of Athlin and Dunbayne desarrolla su acción en Escocia, en dos castillos situados en la costa noroccidental. El período histórico en que tienen lugar los hechos está sólo vagamente indicado, pero al ser arcos y flechas las armas empleadas en el asedio de uno de los castillos, hay que pensar en la Edad Media. Dice Scott, en la introducción a las *Novels* de Radcliffe publicadas por Ballantyne (amigo personal de sir Walter, cuya colección resultaría un rotundo fracaso económico, arruinando entre otros al autor



de *Ivanhoe,* uno de los que financiaron la serie), que el escenario histórico de *The Castles of Athlin and Dunbayne* es Escocia «in the dark ages», y lamenta que la autora conozca tan mal el marco geográfico e histórico de su novela. Y es verdad: los castillos podrían haber estado en cualquier otra parte; el barón de Dunbayne podría haber sido italiano, francés, ruso o español en vez de escocés, etc. Y todo ello porque los castillos y los barones de una novela gótica gozan de una existencia mucho menos precaria que la habitual, pues existen tan sólo en las páginas de esa novela gótica, y en ninguna otra parte del mundo, lejos del ruido de la realidad y de la urgencia de la muerte.

Gaston de Blondville se empezó a escribir en 1802 y se publicó póstumamente en 1826, cuidando de la edición Sergeant Talfourd. Mrs. Radcliffe finge haber encontrado, en una capilla del castillo de Kenilworth, un manuscrito medieval, y es ese hipotético manuscrito lo que ahora ofrece a la luz pública. La acción de la novela tiene lugar en el siglo XIII, en tiempos de Enrique III de Inglaterra. El libro no es, desde luego, una novela histórica (como lo es *Kenilworth,* de Scott, publicada anónimamente en 1821), sino una historia completamente ficticia. La diferencia entre *Gaston de Blondville,* y las demás novelas de Anne Radcliffe radica en que en *Gaston* existe un intento consciente de reflejar, más o menos torpemente, las costumbres de la época feudal, apareciendo elaboradas descripciones de trajes medievales, tapices, arquitecturas, enseñas heráldicas, equipos militares, un torneo, una cacería real, una fiesta en el gran salón de Kenilworth, una visita oficial al castillo de Warwick, etc. Toda esta arqueología —que en Walter Scott resulta muy atractiva— conduce en *Gaston de Blondville* al más insufrible de los aburrimientos.

Pero no todo en *The Castles of Athlin and Dunbayne* y en *Gaston de Blondville* es aburrida arqueología. Lo que justifica una vez más este tipo de relatos es el «gótico», aparato habitual de puertas secretas, tablas escurridizas, escaleras de caracol ocultas en la espesura de los muros, galerías subterráneas que conducen a un convento cercano o a una gruta en medio del bosque, aposentos desiertos iluminados por la luna a través de ventanas ojivales, torreones en ruinas y la noche, siempre la noche, girando alrededor, lúgubre y sepulcral, como la losa de una tumba.

Gaston de Blondville es la única novela de Radcliffe en que sale un espectro de verdad, no sometido a ningún tipo de racionalización posterior: es el espíritu de Reginald de Folville, caballero hospitalario de San Juan, otrora asesinado en la floresta de Arden por Gaston de Blondville y el prior del convento de Santa María. Acaso Radcliffe, en esta su última novela, derivase hacia posiciones menos escépticas en relación con las apariciones de ultratumba. El espectro al que me refiero no limita su presencia a las horas nocturnas, sino que se pasea por el castillo a todas horas. Al final, da muerte a sus dos asesinos, a uno en su celda y al otro en un torneo en el que la apariencia externa del fantasma, un misterioso caballero de armadura completamente negra, tal vez haya influido en el Caballero Negro del *Ivanhoe* de Scott (el personaje que resulta ser luego el rey Ricardo Corazón de León).

La guerra entre novela realista y novela gótica se ejemplifica muy bien con *La abadía de Northanger (Northanger Abbey),* de Jane Austen (1775-1817), obra escrita en 1803, pero inédita hasta 1817, año de la muerte de su autora. *Northanger Abbey* es a la novela gótica

como el *Quijote* a las novelas de caballerías. La protagonista del relato, Catherine, es devota de *Los misterios de Udolfo:* «Mientras tenga *Udolfo* para leer —dice—, me siento como si nadie pudiese hacerme infeliz.» Conversa luego con su íntima amiga: «Cuando hayas terminado *Udolfo* —comenta— leeremos juntas *El italiano,* y te he hecho una lista de otros diez o doce libros del mismo estilo... *El castillo de Wolfenbach, Clermont, La misteriosa advertencia, El brujo del bosque negro, La campana de medianoche, El huérfano del Rin* y *Horribles misterios.*» En otra ocasión pregunta Catherine a un amigo: «¿Ha leído usted *Udolfo,* Mr. Thorpe?» Y el amigo responde: «¡*Udolfo!* ¡Dios mío! No, no suelo leer novelas. Las novelas están llenas de absurdos y majaderías. No ha habido una tolerablemente pasable desde que se publicó *Tom Jones,* salvo *El monje.* La leí el otro día. Pero, por lo que toca a las demás, son la cosa más estúpida del mundo...»

En este rápido escrutinio de la novela gótica (recuérdese el que el cura y el barbero llevan a cabo en el *Quijote*), lo único que parece salvar a Jane Austen por boca de Mr. Thorpe es *El monje,* la espléndida novela a de ese magnífico escritor y curiosísimo personaje que se llamó Matthew Gregory Lewis (1775-1818).

En 1816, de camino hacia Italia, Lewis permaneció una temporada con Byron y Shelley en su retiro suizo de la Villa Diodati de Ginebra, y animó a todo el grupo allí reunido a escribir historias fantásticas. El logro más notable de aquellas excéntricas reuniones fue la extraordinaria novela de Mary W. Shelley, *Frankenstein o el moderno Prometeo* (1818), pero también fue fruto de las mismas *El vampiro,* de John William Polidori, una pintoresquísima novela corta en la que su autor, secretario y amante a la sazón de Byron, retrata a su patrón en el protagonista del relato, Lord Ruthwen, un vampiro (el vampirismo de Byron quedaría corroborado por el hecho de que, durante muchos años, *El vampiro* se consideraría obra suya, y no de Polidori).

La estancia de Lewis en la ginebrina Villa Diodati está atestiguada por un códice, firmado por Byron y Shelley como testigos, en el que el autor del *Monje* escribió de su puño y letra un tratadillo acerca del modo de proteger con más eficacia a los esclavos que tenía en sus plantaciones de Jamaica. Dos años después de este encuentro en Ginebra, providencial para la literatura fantástica, y durante su viaje de regreso a Inglaterra, después de visitar sus posesiones en las Indias Occidentales, Lewis murió de fiebre amarilla y fue sepultado en el mar.

M.G. Lewis heredó sus inclinaciones románticas de su madre, una dama de pequeña estatura y muy sentimental, cuyo aspecto juvenil hizo que con frecuencia la considerasen hermana, y no madre, de Matthew. Una dama que, por otra parte, no hacía otra cosa que leer novelas. Digo mal: también las escribía, porque la buena señora tenía algo de literata y aspiraba a los honores literarios. La devoción de Lewis hacia ella sólo es parangonable con la que otro maestro de las letras fantásticas, el texano Robert Erwin Howard, sintiera por su madre más de un siglo después; Howard llegaría a suicidarse a la temprana edad de treinta años, al enterarse de que su madre estaba muy enferma y tenía los días contados (pese a la brevedad de su vida, Howard nos ha legado personajes tan deslumbrantes como Conan, el rey Kull, Sonja la Roja, Solomon Kane, Bran Mak Morn, etc.).



Incondicional de su madre, Lewis emplea un tono muy tierno en las cartas que le escribe, dirigiéndose a ella como si en vez de ser su hijo fuese su hermano mayor. Un hermano mayor que, enterado de que la dama había escrito una novela y una tragedia, y se disponía a publicarlas, se expresa epistolarmente como sigue: «Una mujer no debe convertirse en un personaje público. A medida que adquiere notoriedad, pierde delicadeza. Siempre he considerado a la mujer escritora como una especie de medio hombre.» (Lewis no demuestra en estos párrafos ser muy partidrio de las mujeres escritoras, aunque acaso también influya en el rechazo de las actividades literarias de su madre el hecho de que no faltaron chismosos y maldicientes que atribuyeron la paternidad del *Monje* a su madre, y no a él.)

Fue, sin duda, *Ambrosio, or The Monk* (1795) la obra más célebre de M.G. Lewis. Se publicó originariamente en tres volúmenes. Se trata de una novela gótica en la mejor tradición de Walpole y Mrs. Radcliffe. Comenzó a escribirla en Oxford, en 1792, describiéndola en carta a su madre como «una novela al estilo del *Castillo de Otranto*». En el verano de ese mismo año viajó Lewis a Alemania y vivió una temporada en Weimar, donde conoció a Goethe y trabó contacto con el «Sturm und Drang» alemán. Durante años Lewis fue uno de los más activos intermediarios entre los proveedores alemanes de asuntos fantásticos y terroríficos y el mercado literario británico.

Estando en La Haya, en el verano de 1794, tornó Lewis al *Monje* y lo terminó en diez semanas. «Me vi obligado a volver sobre mi novela —escribe a su madre— al leer *Los misterios de Udolfo,* que es, en mi opinión, uno de los libros más interesantes que se hayan publicado nunca... Cuando lo leas, dime si piensas que existe algún parecido entre el personaje de Montoni y yo. Confieso que es algo que me inquieta.» Esta inocente vanidad de imaginar un parecido entre el perverso villano inventado por Radcliffe y su propia angelical personalidad nos habla por sí sola del disparatado carácter que adornaba al bueno de Matthew (llamado «Monk» Lewis a partir de la aparición de su famosa novela).

En *El monje* se usa y se abusa del ya familiar aparato «gótico»: hay Grandes de España, heroínas de resplandeciente belleza, asesinos a sueldo, bandidos montaraces, dueñas necias y criados parlanchines, frailes, monjas, inquisidores, espejos encantados, varitas mágicas, hechizos nocturnos, brujos, espectros, demonios, etc. Todo ello hace de la novela una apasionante aventura desde la primera página hasta la última (aventura que puede recorrerse con preferencia en la edición crítica llevada a cabo por Howard Anderson, Oxford Univesity Press, 1973, pero que también puede disfrutarse en una traducción castellana reciente de Francisco Torres Oliver).

No hay nada estrictamente medieval en *El monje.* El caballero típico cubierto de hierro no aparece en la novela, cuya localización histórica brilla por su ausencia. Pero el ambiente conventual evoca una atmósfera de medievalismo. Tanto que hasta se nos antoja medieval la cita de Horacio (*Epístolas* II 2, versos 208-209) que inaugura la novela:

Somnia, terrores mágicos, miracula, sagas,
nocturnos lemures portentaque

(«sueños, terrores mágicos, prodigios, brujas, fantasmas nocturnos y hechizos»).

Ambrosio, el protagonista, es el prior del convento capuchino de San Francisco, en Madrid; es hombre de una rígida austeridad, cuya arrogancia espiritual lo convierte en presa fácil para las tentaciones de un demonio en forma de mujer (recuérdese *El diablo enamorado,* de Cazotte) que lo conduce a una larga serie de crímenes, incluidos incesto y parricidio, hasta que finalmente vende su alma al diablo para escapar de las prisiones de la Inquisición y del inevitable auto de fe, firmando el pacto demoníaco con sangre de sus propias venas. El diablo se lleva entonces a su víctima y se remonta en vuelo con él hasta la cima de un pico en Sierra Morena, donde, en un paisaje digno de Salvator Rosa con torrentes, peñascos, cavernas y florestas, a la luz de una luna de opereta, mientras el viento silba y las águilas reales emiten su penetrante chillido, arroja a Ambrosio al abismo, dando fin a su vida pecadora y quedándose con su alma.

El monje obtuvo para su autor una inmediata y enorme gloria pública, pero muy pronto la novela fue combatida por su presunta inmoralidad. Lewis trató de defenderse alegando que el plan general y la moraleja de su historia las había tomado de la *Historia del santón Barsisa,* aleccionador relato publicado en *The Guardian,* número 148. Pero la naturaleza excesivamente procaz de alguna de las descripciones indujeron al Fiscal General a paralizar la venta del libro en tanto Lewis no suprimiera los pasajes susceptibles de censura, cosa que el autor hizo en la segunda y sucesivas ediciones. (Al contrario que la versión castellana publicada por Táber en 1970, la traducción ya citada de F. Torres Oliver, Barcelona, Bruguera, 1979, basa su tarea en la *princeps,* sin ningún tipo de supresiones.)

Al calor del éxito obtenido por *El monje,* Lewis escribió una tragedia, *The Castle Specter,* que se estrenó a finales de 1797 en Londres, alcanzando como libro su undécima impresión en 1803. La escena del drama se situaba en el castillo de Conway, en Gales (de nuevo un castillo protagonizando la acción de un texto gótico). Nuestro Manuel José Quintana adaptó *The Castle Specter* al castellano, con el título de *El duque de Viseo* (Madrid, Benito García, 1801). De esta libérrima adaptación de Quintana me ocupé en 1984, en un trabajo sobre la literatura fantástica española del siglo XVIII que publiqué en las páginas de esta misma revista.

Las contribuciones personales de Lewis a sus compilaciones *Tales of Terror* y *Tales of Wonder* ofrecen al lector los mismos elementos góticos que encontrábamos en *El monje:* demonios que hacen rechinar sus colmillos de acero al disponerse a devorar una tribu de escorpiones; doncellas hermosísimas que son raptadas por espíritus primordiales, como el Rey del Invierno, el Rey de las Aguas, el Rey de las Nubes o el Espíritu de las Cañadas, y que luego son envenenadas o mueren entre atroces torturas, para más tarde —ya como espectros— ir de visita a casa de sus enamorados y depositar en sus labios besos de hielo para arrebatarles el alma; monjes sombríos y canónigos perversos; el eco paseándose, siniestro, por las viejas arcadas ojivales; las velas apagándose en el momento en que son más audibles esos aterradores pasos que no pertenecen a ninguna criatura terrena; las antorchas iluminando frescos antiquísimos en la bóveda de la capilla, frescos que muestran espantosas escenas infernales; el búho como centinela del diablo en lo alto de la torre; esos gemidos inidentificables que proceden de los subterráneos del castillo, etc.



Los *Tales of Wonder* incluyen traducciones de Goethe y Herder llevadas a cabo por el propio Lewis, versiones inglesas de baladas alemanas, y baladas inglesas (algunas de ellas del propio compilador). Lo más divertido es que Lewis incluye, junto a esas baladas propias, otras que parodian las primeras. Una vez más nos encontramos con ese Lewis frívolo que no es, en el fondo, más que un niño que nunca creció y que se complace en contarse a sí mismo cuentos de fantasmas en la oscuridad de la noche para autoasustarse y recobrar así el miedo que pobló su infancia, aquel inolvidable temblor que es de las pocas cosas en la vida que merece la pena recuperar. Y todo ello sin perder de vista en ningún momento el sentido de la ironía y del humor.

Melmoth el errabundo (Melmoth the Wanderer), publicada en 1820, es una de las mejores y más famosas novelas de misterio y terror de todos los tiempos. Muchos la consideran la obra maestra de la novela gótica, superior a *Otranto*, a *Udolfo* y al *Monje*. Se aborda en ella el viejo tema del judío errante, mezclado con el anticatolicismo militante de Charles Robert Maturin (1782-1824), su autor (que era clérigo protestante), y enriquecido con un largo capítulo de fuerte exotismo, ambientado en una India paradisíaca. Ha sido objeto de una espléndida edición crítica, llevada a cabo por D. Grant (Oxford University Press, 1968). Al castellano lo ha traducido el inevitable Torres Oliver.

Melmoth ha firmado un pacto —como Ambrosio en *The Monk*— con el diablo: a cambio de su alma obtiene la prolongación indefinida de su existencia. Pero ya no soporta vivir tanto tiempo, y el pacto dice que sólo conseguirá el descanso si encuentra a otro mortal dispuesto a reemplazarlo. La novela se compone de seis episodios cuyo punto común más importante es aquel en que Melmoth intenta que alguien lo sustituya y termine así el pacto que lo tortura. Así, es rechazado por Stanton, prisionero en la celda de un manicomio; por Moncada, que está en manos de la Inquisición; por Walberg, que ve cómo sus hijos se mueren de hambre; por Elinor Mortimer y por su propia esposa, Isidora. El episodio principal es el de los amores de Melmoth precisamente con Isidora, inocente hija de la naturaleza, que aparece en la novela con el nombre de Immalee en medio de una selva edénica (es un personaje similar al de Haidée en el *Don Juan*, de Byron; al de Margarita en el *Fausto* goethiano).

Melmoth, que mata en duelo al hermano de Isidora después de haberse casado con ella por mediación de un espectro, de haber tenido una hija de ella y de haber perdido a la niña, que muere, y a la propia Isidora, que siente terror hacia su diabólico amante y acaba muriendo de un ataque al corazón, vuelve al castillo de sus mayores y, arrebatado por todos los diablos, mayores y menores, es arrojado al mar. Como podemos ver, la novela abunda en escenas tan terroríficas como extravagantes, siempre narradas con un refinamiento digno del Poe de *El pozo y el péndulo* o del *Barril de amontillado*. Hay en ella, además de terror, un *pathos* que no evita las sensiblerías de los discípulos de Rousseau, lo que en ocasiones la diferencia de los horrores puramente «góticos» evocados en las novelas que la precedieron.

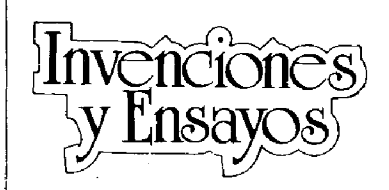
Entre los admiradores del *Melmoth* de Maturin se encuentran Balzac (autor de una especie de continuación de la obra, titulada *Melmoth réconcilié*) y Dante Gabriel Rossetti. Lovecraft lo llamó, en su magistral opúsculo *Supernatural Horror in Literature*, «el últi-

mo y más grande de los góticos». En su época, y utilizando un símil pictórico, se conocía a Maturin como «el Füssli de los novelistas». Thackeray, Baudelaire y Poe fueron otros de sus incondicionales admiradores. Oscar Wilde, en 1898, a raíz de su proceso y ulterior destierro en París, adoptó el pseudónimo de Sebastián Melmoth en honor del protagonista de la novela (lo de Sebastián pienso que acaso tenga que ver con el santo patrono de los *gays*, aunque se ha querido explicar por las flechas de su uniforme de presidiario).

Otra cosa que separa *Melmoth el errabundo* de las novelas góticas anteriores es cierta profundidad en la novela de Maturin que no se da en las otras, cierto psicologismo del *Melmoth* que lo sitúa como precursor de las novelas psicológicas y metafísicas de un Dostoievski o de un Kafka. Porque Melmoth es una especie de meditación narrativa en torno a la perversidad y al sufrimiento humanos, y ello se manifiesta sobre todo en las relaciones del protagonista con cada una de sus víctimas; esto es, con cada una de las personas que hubieran podido librarlo de su horrible destino.

Maturin había nacido en Dublín, de familia hugonota huida de Francia en 1782. Se educó en el Trinity College y recibió las sagradas órdenes. Dramaturgo y novelista, escribió varias tragedias, la más famosa de las cuales fue *Bertram, or the Castle of St. Aldobrand* (1816), muy elogiada por Scott y Byron y llevada a la escena por el célebre actor Kean. Entre sus novelas, y al margen de *Melmoth the Wanderer*, deben citarse *Fatal Revenge, or The Family of Montorio* (1807), *The Milesian Chief* (1812) y *Women, or Pour et Contre* (1818). Con él desaparecen los fantasmas góticos que visitaron Inglaterra durante el Siglo de las Luces.

Luis Alberto de Cuenca



Marian o la muerte que no admite olvido

Ha pasado tanto tan fácilmente que empiezo a escribir «hubo nada»,
un par de veces he llorado, unos días sólo, solo,
y hasta hoy, quince días después, no he escrito «nada de la nada»,
ni siquiera todo, nunca algo, ni siquiera mía.

Empiezo a pensar que no has existido dentro, dentro,
sólo escribo «cuerpo, ganas, paja, desnuda hacia el sofá»,
y siento como ausentes los dedos, las yemas exclusivas, tuyas.

Siento el frío de quien se levanta único cada mañana
y te busco entre las amigas que te prestan los amigos,
—Marian no tenía apenas labios, ésta tiene el culo más bajo—
pero me cuesta escribir «tanto, compañía, corazón, lejos desde dentro.»

Quince días tarde y, sin embargo, la decepción, como metralla, quema,
es esta puta sensación de que el último café —tú, cerveza—
ha matado, homicida, todos los posesivos hermosos como nuestro.

Ya ves, me queda poco y no escribo «amarte, amada, hubo, tanto»
y al final, o al principio, o donde pueda, o donde me quede,
me miro recorriendo los límites de cada mueble, con suavidad,
pellizcando tus olores exclusivos, terminando de escribir, «hubo, sí, nada».

*

Escribo de ti en tu viejo cuaderno chino-Venecia, ¿recuerdas?—
sobre ti con este inoxcrom tuyo —Madrid anochecía—,
con tu cuerpo, esparcido y moreno, como de puta,
sobre la mesa camilla donde intento escribir hasta la decepción.



Sin querer —me cabrea— se me precipita lo hermoso tuyo
y escribo sobre el sofá donde te asombré las manos,
pero escribo para muy lejos, para no haberte conocido,
para negarme enamorado, para perderte habiéndote ya perdido.

Y pienso entonces en lo último, en lo que duele a quemarropa,
en el barbieri vacío, en la mesa donde tus labios, como gilettes,
me besaron hasta matarme, hasta el olvido.

Es este destierro voluntario de las cosas nuestras, tantas,
este huir explicando que todo va bien, como cuando ayer era siempre,
golpeando inútilmente lo compartido palabra a palabra,
buscando no reconocerte, no reconocerme allí, como un imbécil,
aguardando el no pudo ser y ofreciéndote el más allá de lo posible.

*

Había pensado que verte sería recoger lo que te entregué, todo,
que el fracaso y la amargura bastaban para no reconocerme en ti,
que lo último duro serviría, al menos, para matar tanto hermoso.

Y, sin embargo, lo de ayer, al verte, parecía el anteayer de los dos,
tuve ganas, meterte las manos hasta el hueso, amarte como te amé
—llevabas camisa de primavera, los pendientes que me gustan, dulces—
y requerirte a lo imposible, si tienes compañía, si queda tiempo...

He regresado hoy al día después de haberte perdido,
—los amigos, como el futuro, únicos y lejos—
a llorar un par de veces, un par de minutos cada par de horas,
a pensar en llamar y reclamarte, pero no puedo, no, no,
tú me has matado tanto, tanto ha muerto todo,
que resucitar es sólo una palabra imposible de escribir contigo.

*

Podría matarte si fuese preciso, matarte aunque no fuera necesario,
nada puede ser olvidado, nada civilizadamente dividido,
nada de pasear tranquilos, tranquilos uno y otro recordándonos,
llamándonos y acudiendo, hablándonos de lo que no duele,
mientras la soledad, mientras la muerte, mientras solo, uno.

No puedo sacarme lo muerto, perdonar lo matado no a no,
contemplarte hermosa y olvidar que me has arrinconado en la rabia,
sé que todo lo entregado mío cupo en un adiós como un atentado,
que todo lo compartido tuyo se remansa en el no existió.



Cómo puedes pedirme que te devuelva amigos como bocanadas de compañía,
que recuperemos sin amarnos el tiempo que te faltó para amarme,
mírame, no niegues la mirada al exiliado de tanto tuyo,
escribo con el corazón partido por donde llega el futuro,
negando que fuiste, matándote ahora para no matarme luego, ahora.

*

Tenía que dolerte para sentir que remite mi dolor,
compartir, al menos, el resplandor del disparo del olvido,
volver yo a la vida mientras tú mueres algo en un instante,
impedir que la distancia —imperceptible— amortigüe lo que hubo,
sin arrepentimiento, queriendo dolerte hondo, hondo,
pero sabiendo que mis uñas sólo te rasgan lo mínimo.

No importa, al menos sé que la tristeza te acompaña cerca,
que has querido besarme y me has buscado, triste, en el autobús,
que te duele no tener que decirnos nada después de tanto,
que te rompe saber que escribo de ti como asesinándote.

Es rabia, sí, pero también busco compañía en lo amargo,
saber si la despedida, como el amor, se comparte entera,
si alguna vez —dime sí— te has acariciado buscándome,
si no sabes, como yo, cuánto tiempo será suficiente,
cuánta soledad habrá que acumular, si nos hemos impedido volver a amar.



Por qué pensé —imbécil— que tras el beso quizás el futuro,
que la caricia significaba algo más, algo siquiera,
que compañía cuando llega el tiritar en octubre.
Porque comer en un chino era comernos los dos,
que tomarnos de la mano era cogernos del corazón,
que volver a vernos era volver a fijarme en tu mirada.

Todo ha sido resucitar y amontonar decepción como nunca,
querer hacerte el amor sin tener hacia qué hacerlo,
olvidarme de las heridas para volver a escribir con hemorragia.

Por favor, si me besas, bésame para luego, para después besarme,
si me acaricias, hazlo con las uñas, deja el rastro único,
aquello tuyo más allá de los dedos encendidos y apagados,
no me basta el presente contigo, si me empiezas, termíname,
no requiero el para siempre, tan sólo la esperanza,
ese último espacio donde es posible regresar de la muerte.



Sabes, quisiera recordarte tan hermosa como eres,
escribir de lugares para dos, de citas como explosiones,
mirar hacia lejos —tan cerca— y verte conmigo,
matizarte en lo bailado, saberme mucho para ti.

Sabes, has sido importante, casi definitiva casi todo
y, sin embargo, ahora parece que nunca estuviste allí,
te recuerdo haciéndome el amor y deshaciéndolo después,
entregándote a mí como si te entregaras hacia otro,
nunca fui único, fui el de antes y seré el de luego.

No, no, nunca podré perdonarte este escribir sin desdes ni hacias,
este no olvidarte sin sentirme en tu pasado,
este no hubo y no será, este perderte sin haberte tenido,
no estuviste allí, lo sé, y, sin embargo, tampoco puedo olvidarte.

Esteban Beltrán Verdes



Freud, el humanista del subsuelo

Hay algo de paradoja y hasta de inquietante en el hecho de que se invite a un escritor, a un autor de *ficciones*, a hablar sobre Freud en una facultad de Ciencias[1]. Un escritor es un hombre que no analiza ni interpreta sus sueños; se limita a soñarlos. Los personajes de un hombre que escribe son eso, personajes, y aún más: son personas en el sentido griego, máscaras del autor, seres reales en un mundo imaginario. Para el psicoanalista, sueños y personajes son símbolos a develar, caminos hacia una verdad que es o quiere ser científica. La verdad de la poesía no exige demostración alguna. Cuando Edipo mata a su padre o Hamlet a su madre, ni Sófocles ni Shakespeare quieren decir que todo hombre desea matar al padre o a la madre, sino que ese príncipe y aquel rey, puestos en esa situación, fueron llevados al parricidio o al matricidio. Tal vez el poeta llegue a sentir que él mismo sería capaz de hacer lo que hacen sus seres de ficción, pero, muy probablemente, no admitiría que esos sentimientos sean universales. El artista necesita ser único, *singular* en la acepción kierkegaardiana de la palabra. Freud, ese implacable detective de los sueños, en este sentido es el gran desenmascarador del artista; su rival más temible. Y de ahí que tantos escritores y poetas experimenten, al pensar en él, un sentimiento dual, contradictorio, lleno de prevenciones. Por un lado, no pueden dejar de admirar su genio, esa clarividencia casi demoníaca que le permitió entrar a saco en el alma humana y desarticular sus mecanismos secretos como si leyera una escritura cifrada; por el otro, no pueden no sentir que esa lectura entraña un peligro para la poesía. Todo esto sería un impedimento casi insalvable para mi exposición, si no fuera que el propio Freud ya vio este peligro. En *Dostoievski y el parricidio* ha escrito: «...el psicoanalista debe rendir sus armas ante el misterio del poeta», y no hay más que leer las diez lacónicas y reticentes líneas que redactó como prólogo al *Edgar Poe*, de Marie Bonaparte, para sentir que cierto tipo de análisis le resultaba, acaso, vagamente repulsivo. Tal vez pensó que su propio misterio, sus propias obsesiones, aquello secreto de lo cual sus palabras eran también un símbolo, podía alguna vez ser puesto a prueba desde el psicoanálisis.

Hablar de las relaciones de Freud y la cultura exige, ante todo, situarlo en el mundo cultural que heredó y en el que vivió. Como Schopenhauer y Nietzsche, como Marx, como

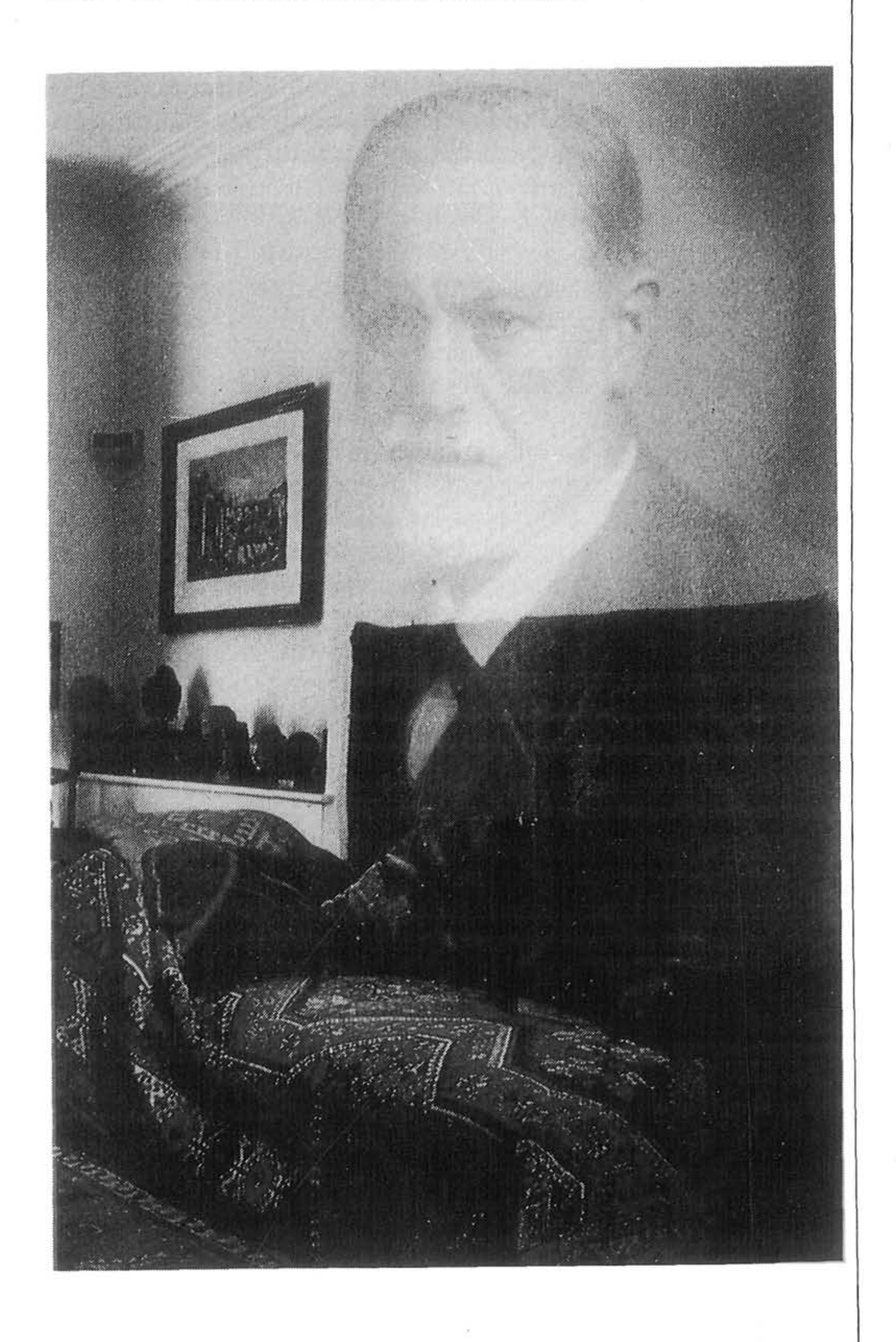
[1] *Este artículo fue leído en el Aula Magna de la Facultad de Medicina de la Universidad de Buenos Aires, en el homenaje que, en los cincuenta años de la muerte de Sigmund Freud, realizó la Asociación Psicoanalítica de Buenos Aires.*

Kierkegaard, Freud es una reacción del hombre concreto contra el hombre puramente filosófico de Hegel, hombre que a su vez es el bastardo con el que Hegel respondió a la pregunta antropológica que Kant dejó sin contestar. En el siglo XVIII, el racionalismo de Leibnitz, el empirismo escéptico de Hume y la ciencia positiva físico-matemática de Newton, habían llevado a la razón casi al límite de sus posibilidades. La filosofía se hallaba ante sus Columnas de Hércules y en una situación casi de naufragio: Kant acometió la empresa de salvar el saber, el espíritu, la moral y la religión sin abdicar ninguna de las conquistas del pensamiento moderno. Concluyó que la ciencia y sus leyes explican el mundo, pero sólo permiten conocer los fenómenos; concluyó que el espíritu no procede del mundo fenoménico ni está sometido a las leyes científicas, sino que las impone. Salvó el saber y salvó el espíritu, pero los puso ante su último límite. La razón pura no puede conocer la *cosa en sí*, que, si aún es algo, siempre estará más allá de los fenómenos: todo conocimiento se limita a la intuición sensible. No hay respuesta para los grandes problemas metafísicos de la inmortalidad, de la libertad, de Dios, y si los hay son extra-racionales. Quedan, como quería Aristóteles, una razón práctica y una razón poética, pero la metafísica, como ciencia, es imposible. Kant dio al pensamiento moderno su expresión más acabada y, al mismo tiempo, le erigió su mausoleo. Después de Kant sólo quedaban tres caminos. Razonar sobre los límites de la razón, o contra ella, o hacer de cuenta que Kant no había existido. Hegel eligió el último. Hegel, para resumirlo con alguna brusquedad, pareció retomar y llevar hasta sus últimas consecuencias la idea leibnitziana de que nuestro mundo es el mejor de los mundos posibles. Si la razón es lo Absoluto y todo lo real es racional y todo lo racional real, el mundo ha dejado de ser problemático. Nietzsche, Marx, Kierkegaard y Freud, cada uno a su modo, sintieron que el mundo de Hegel era como la Dinamarca de Hamlet.

Freud acaso no llegó a pensar que vivimos en el *peor* de los mundos posibles, pero sintió que el hombre es un ser problemático, en un mundo que es por lo menos problemático. Y digo *por lo menos*, pues no costaría mucho acumular unas cuantas citas en las que esta idea adquiere su forma más pesimista. Escribió: «He procurado eludir el prejuicio entusiasta según el cual nuestra cultura es lo más precioso que podríamos poseer o adquirir y que su camino habría de llevarnos indefectiblemmente a la cumbre de una insospechada perfección». *(El malestar en la cultura).* La serena retórica de este párrafo no alcanza a ocultar su amargo sentido. Freud no cree que el destino espiritual del hombre sea un destino envidiable. En rigor, está mucho más cerca de pensar que el hombre es «el animal enfermo», como creía Nietzsche, que de pensar que es el momento más alto de la evolución zoológica. Escribió: «Si la evolución de la cultura tiene tan evidentes analogías con la del individuo y si emplea los mismos recursos que ésta, ¿acaso no estaría justificado el diagnóstico de que muchas culturas —o épocas culturales o acaso la humanidad entera— se hayan tornado "neuróticas" bajo la presión de las ambiciones culturales?» *(Id.).* Es precisamente en este lugar desesperanzado donde Freud se encuentra con los grandes artistas de nuestro tiempo.

Como Dostoiewski, como Van Gogh, como Poe, como los poetas y pintores herederos de los románticos que a fines del siglo pasado y a comienzos del nuestro se alzaron contra el naturalismo y la razón, Freud vuelve la mirada hacia el interior caótico del hom-

bre, de un hombre, de ese hombre que es él mismo, y sin renegar de la razón científica se interna en la tierra de nadie del inconsciente y de los sueños. El paisaje nocturno de ese mundo fue descrito por un poeta, por Gerard Manley Hopkins: «Oh la mente, la mente tiene montañas: acantilados a pico de terribles pendientes, que ningún hombre sondeó. Que los desdeñen los que nunca estuvieron allí». Sólo que Freud no va a buscar allí una poética, sino una nueva racionalidad, un nuevo saber.



Se ha querido ver en Freud una contradicción insalvable. Por un lado, su herencia de médico positivista, su moral casi victoriana, su invencible tendencia a racionalizarlo todo y su declarada incapacidad para sentir aquello que no podía comprender; por el otro, el ámbito de su investigación subterránea, su espíritu transgresor y herético. Y esto es exactamente lo que ocurre, sólo que no le ocurre únicamente a él, sino a los mayores pensadores y artistas que recibieron el legado del Iluminismo y del siglo XIX y que, aún dudando de las ilusiones del progreso, de la razón y de la ciencia, no quisieron renegar de ese legado. Heredero escéptico de la Ilustración, Freud no cree en que el hombre alcanzará la felicidad, sólo se atreve a decir que ese anhelo subyace bajo las ilusiones que los hombres llaman teorías; heredero de los románticos alemanes, pariente espiritual de Schopenhauer, cree, sin embargo, en el poder develador y curador de la inteligencia y no dejará nunca de pensar como un científico. Esta dualidad, esta paradoja, este aparente contrasentido, es su fuerza. Busca en la noche, en la locura, en el sueño, en la pasión, en los instintos, en lo inconsciente y hasta en la pura irracionalidad, los temas de su doctrina, así como Novalis, Hölderlin, Hoffmann o Jean-Paul buscaron los temas de su poética; pero trata de iluminar desde allí el mundo del hombre concreto, no del hombre singular y excepcional, sino del hombre humano. En *Un recuerdo infantil de Leonardo* escribe que cuando la investigación recae sobre una de las grandes figuras de la humanidad «no persigue los fines de oscurecer lo radiante o derribar lo elevado», pero agrega que «nadie es tan grande que pueda avergonzarse de hallarse sometido a leyes que rigen con idéntico rigor tanto la actividad normal como la patológica». Esta búsqueda que comenzó por él mismo («el enfermo que hoy me preocupa soy yo», llegó a escribir) es también, y a veces sobre todo, una búsqueda de lo oscuro trivial, de lo común a cualquiera. Dicho de otro modo: este investigador de las profundidades, este buho nictálope, este nocturno brujo de la tribu, es esencialmente un humanista.

Hay visiones del mundo y aún filosofías que, como la poesía, sólo se entienden en primera persona. Cuando San Agustín escribió sus *Confesiones* inauguró para la historia del pensamiento esta modalidad que hoy se llama discurso y que yo tiendo a llamar palabra existencial. El psicoanálisis freudiano es una disciplina articulada desde el yo. Por eso no quiero entrar en el tema de las vinculaciones del psicoanálisis con la literatura y con la cultura, sin aludir, siquiera sea de paso, al encuentro personal de Freud consigo mismo. «Entre mutilar animales y torturar seres humanos, me decido cada día más a favor de lo primero», escribió poco antes de renunciar a este elegido destino de científico puro. Veinte años más tarde, Freud empieza a ser para siempre Freud. Como a Pascal, ha descubierto o le ha sido revelado algo; como a los personajes míticos de la epopeya o la tragedia, un sueño diurno le mostró su destino. No estoy haciendo una metáfora. En 1896 muere su padre, y no esa muerte, sino *un sueño,* le transformó el alma. Ese mismo año Freud escribe por primera vez la palabra *psicoanálisis.* Ese mismo año inicia su viaje nocturno por el interior de sí mismo. Con encarnizamiento fanático, y lucidez casi inhumana, comenzó su autoanálisis. Cuatro años más tarde publica su libro decisivo, *La interpretación de los sueños.* No me parece casual que este libro haya aparecido, en 1899, con un pie de imprenta que lo fechaba en 1900. Freud deja atrás el siglo XIX y se abre paso en nuestro siglo con una obra que representa para la conciencia lo que *La crítica de la*



Razón Pura representó para el pensamiento filosófico, lo que *El Sistema de los Mundos* o la teoría de Einstein para la concepción del universo. Sartre ha dicho que las grandes obras nunca son esperadas; es cierto, sorprenden y alarman a su tiempo. *La interpretación...* apenas tuvo resonancia en el mundo científico. Con ella, sin embargo, el psicoanálisis entra en nuestro tiempo y con él las nociones de complejo, ello, inconsciente, represión. Y ya no saldrían de él. Para combatir a Freud o para celebrarlo, el lenguaje del psicoanálisis empezaba a articularse en todas las lenguas de los hombres.

¿Cuál es, por fin, la relación de este hombre con la literatura en particular y con la cultura en general? De algún modo, no he hecho otra cosa que contestar a esa pregunta, pero intentaré responderla desde la crítica y la polémica. Ya hemos visto cuál era el ámbito literario cultural y filosófico en que aparece el pensamiento de Freud. Veamos ahora

sobre qué elecciones personales, sobre qué preferencias e influencias manifiestas, se articula ese pensamiento. No me refiero, claro, a su formación científica ni técnica. Era un heredero del romanticismo alemán, sí; pero a qué románticos cita en sus obras: ¿a Novalis, a Hölderlin, a Von Kleist? No. Basta hojear sus libros principales para advertir el vastísimo caudal de sus lecturas clásicas y su familiaridad con el arte de la antigüedad. Alguna vez se apoya en Schiller, pero su escritor es Goethe, el apóstata del romanticismo, el más clásico y sereno de los poetas alemanes; el mismo que escribió con olímpico desdén: «lo clásico es lo sano, lo romántico es lo enfermo». Freud ponía a Dostoiweski por encima de todos los novelistas, es cierto, pero su pensamiento se construía sobre palabras de Shakespeare, de los trágicos griegos, de Homero. Sus pintores dilectos no son Brueghel, Durero o el Bosco. Su pintor es Leonardo, el más renacentista y sabio de los pintores, y quizás el más renacentista y sabio de los hombres. Vuelve a manifestarse aquí la paradójica dualidad que señalé antes, su alma doble. No llama entonces la atención que André Breton, cuando lo visitó en 1929 para otorgarle la paternidad espiritual del movimiento surrealista, haya visto en él casi a un venerable señor, ajeno por completo a sus ideas y más bien tradicional en sus gustos poéticos. En cuanto a la música, se sabe que no le gustaba. Con brutal sinceridad, él mismo declaró que no la comprendía, y que le era imposible captar la belleza de lo que no pasaba por su entendimiento. Otro gran hombre, un escritor de tempestuoso espíritu romántico y casi helada lucidez clásica, dijo algo parecido, hablando quizá de las mujeres: «Todas mis pasiones —escribió Edgar Poe— han llegado a mi corazón después de pasar por mi inteligencia».

Señalado esto, puedo examinar brevemente un trabajo paradigmático de Freud, en el que él mismo devela su actitud frente a la literatura de ficción: *El delirio y los sueños en La Gradiva.* Suele ser el texto más visitado por los psicoanalistas que aspiran a develar los enigmas de la creación literaria, pero, en mi opinión, es el que mejor demuestra la incapacidad esencial del psicoanálisis para llegar al centro del hecho poético.

Psicoanalíticamente hablando, el propósito de Freud es fascinante, y hasta monumental. Va a analizar no ya la neurosis y la cura de un personaje imaginario, sino los sueños de ese personaje: sueños inventados por Jensen. Vale decir, unos sueños no soñados por nadie. Si la creación poética es, como sin duda lo es, una operación espiritual análoga al soñar, el sueño de un personaje de novela es algo así como un sueño a la segunda potencia, «un sueño dentro de un sueño», para volver a emplear palabras de Poe. El análisis psicoanalítico de esa doble ilusión, de esa ilusión y su eco, es un propósito formidable. Freud no sólo lo acomete, sino que lo cumple. En el análisis de la *Gradiva* no queda un resquicio. Todo resulta como si la historia de Zoe y Norberto; el disparatado, aunque posible, encuentro en Pompeya; la neurosis, la cura y hasta el casamiento final de estos dos acontecidos muchachos, fueran (son palabras de Freud) «la perfecta exposición de un caso psiquiátrico». Lo único que se oculta al análisis freudiano es el valor de la *Gradiva.* Y al decir «valor» quiero decir su escaso, su casi nulo valor. Freud insiste demasiadas veces en que esta ficción es bella, es poética, es sorprendente; pero no se puede leer *Gradiva* sin sentir que, literariamente hablando, no hablando psicoanalítica o psiquiátricamente, hablando como debe hablarse de un objeto poético, la historia de Jensen es inverosímil. La realidad de una ficción poética sucede, como en los sueños, en un universo



paralelo al real, que se rige por sus propias leyes y se ordena según su propio código. Y acá termina todo lo que tienen en común. Donde empieza lo formal, lo diurno, empieza la verdad del arte. La *Gradiva* no es creíble, aunque (o porque) valga como exposición de un caso psiquiátrico ni porque (aunque) abunden en ella los elementos fantásticos. Más patológica y menos posible es *La Divina Comedia*, y nadie duda de su verdad poética, ni siquiera de su realidad. La *Gradiva* es *poéticamente* informe.

Se dirá que Freud no se propone un análisis literario, sino, precisamente, psicoanalítico. Precisamente. Para comprender mi objeción hay que invertir el propósito freudiano. Imaginemos el análisis de un teorema matemático o de un tratado de ginecología desde un punto de vista pura y estrictamente poético.

Freud, tengo la impresión, se inclina a confundir la importancia literaria de un texto de ficción con su valor como testimonio psicoanalítico, lo que equivale a juzgarlo por su contenido político o pedagógico. Esta sospecha se confirma cuando miramos más de cerca su ya citada frase sobre Dostoiewski. «Por lo que al poeta se refiere —escribe— no hay lugar a dudas. (Dostoiewski) tiene su puesto poco después de Shakespeare. *Los hermanos Karamazov* es la novela más acabada que jamás se haya escrito. Por desgracia, el análisis tiene que rendir sus armas ante el problema del poeta» *(Dostoiewski y el parricidio)*. Dejo de lado ese modo adverbial, ese «por desgracia», que podría figurar honrosamente en un ensayo freudiano sobre los adverbios fallidos; me limito a la opinión vehemente y taxativa de que los *Karamazov* es la novela más acabada que jamás se haya escrito. No parece malicioso suponer que este juicio está contaminado por uno de los temas evidentes de la novela, el parricidio. *Los hermanos Karamazov*, sin ninguna duda, es una de las grandes novelas que se han escrito, pero seguramente no es la más acabada que se haya escrito jamás. Ni siquiera es la novela más acabada de Dostoiewski, ni, en rigor, está acabada en sentido alguno. Los *Karamazov* es la primera parte de una obra mucho más vasta, que interrumpió la muerte. Y si se piensa en *Guerra y Paz*, de Tolstoy, o en el ciclo de la *Comedia Humana*, de Balzac, puede sospecharse que al juzgarla Freud no la mira desde la literatura, sino desde el psicoanálisis. Sin contar con que el giro «que jamás se haya escrito» tiene el inconveniente de abolir, por lo menos, a *Gargantúa y Pantagruel* y a *Don Quijote*.

No olvido que estoy hablando en un homenaje a Sigmund Freud. No olvido ni por un momento que el auditorio está vastamente formado por psicoanalistas, psicólogos, psiquiatras y estudiantes de medicina y de psicología. Justamente porque no lo olvido, y porque nuestro tema es Freud, me impongo hablar lo más claramente posible sobre lo que pienso de un hombre que hizo de la búsqueda de la verdad, le gustara o no a lo otros, la dirección de su vida. Soy un escritor, y ya he señalado al principio que las relaciones del escritor con el psicoanálisis suelen ser equívocas y sumamente complejas. Acaso lo que inconscientemente estoy tratando de decir es esto: si un hombre de la dimensión espiritual de Freud, si un científico y un pensador cuya cultura y sensibilidad estética estaban tan por encima del nivel normal, puede no ver con claridad el sentido último del arte, ¿qué pasará cuando un psicólogo o un estudiante egresados de la Universidad de Buenos Aires opinan sobre ese tema? Esto es una broma, naturalmente. Pero todos sabemos cuáles son las relaciones del chiste con las verdades del inconsciente.

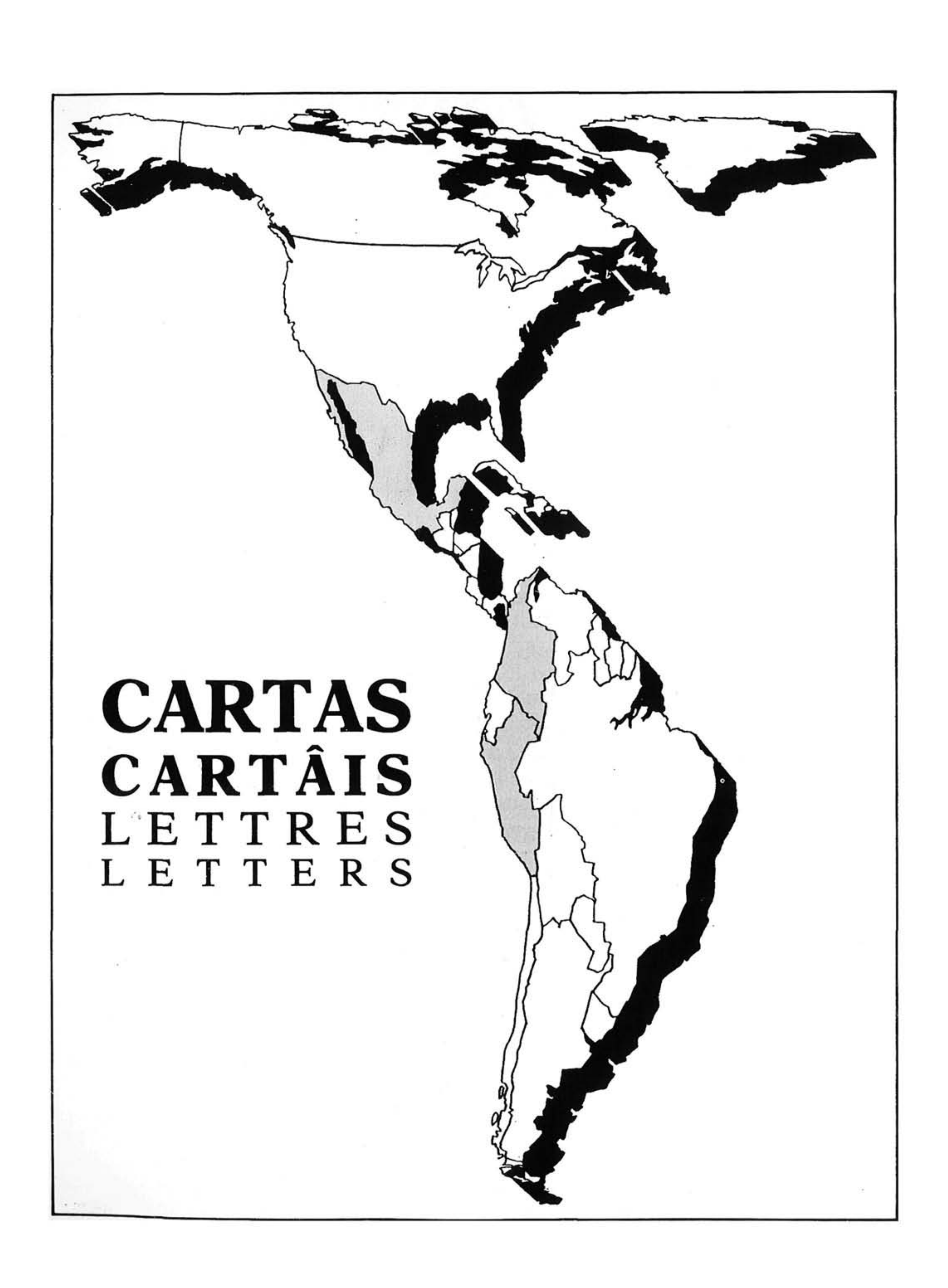


Y para terminar. Cuál es el legado de Freud, cómo se manifiesta su presencia en el arte y el pensamiento contemporáneos. Con leer *Totem y Tabú, El malestar en la cultura, El porvenir de una ilusión, Dostoiewski y el parricidio,* los dos análisis de los recuerdos infantiles de Goethe y Leonardo, *Una neurosis demoníaca en el siglo XVII, El poeta y la fantasía, El Moisés de Miguel Ángel,* o esa prodigiosa obra de inimaginación que es su «novela» sobre la novela *Gradiva,* sin necesidad de ir a sus textos fundamentales, se puede tener una idea aproximada del tamaño literario de este escritor y curador de almas. Pero hay algo más, que es mucho más. Sin la palabra de Sigmund Freud sería casi inimaginable nuestro mundo espiritual. A partir de él, como a partir de Marx, ya no hay poesía impune. Freud ha modificado el presente y el pasado del arte. Enunciado el psicoanálisis, Hamlet asesinará infinitamente a su madre no sólo por vengar a su padre sino por celos y por amor; Electra y Orestes serán un poco más o un poco menos que hermanos; don Juan Tenorio ya ha comenzado a buscar no sólo mujeres, sino a su madre o a esa otra gran madre que es la protoforma fáustica; acaso, a Dios. Madame Bovary no es ahora sólo el yo de Flaubert, madame Bovary soy yo, y sus sueños femeninos son también mis sueños. Odiseo, Eneas y Dante bajan y bajan al Infierno y vuelven de allá con algo distinto de lo que decían buscar. Sin Freud, la mayoría de los pensadores de nuestros días no habrían pensado. Con él regresaron Bachelard, Lacan, Foucault, Levi-Strauss; contra él, Sartre. Con él y contra él, Jung, Otto Rank, Mijaíl Bajtín. Pero sobre todo nos ha legado lo que Borges llamaría un destino ejemplar, una ejemplar locura por saber qué es el hombre. El siglo XIX, «ese gran siglo XIX cuya humillación y cuya mofa son uno de los hábitos más insípidos de ciertos literatos modernos», como ha escrito luminosamente Thomas Mann, habla todavía en nosotros en la palabra de este heraldo negro. Nos dice que en los paisajes más nocturnos y abismales de la naturaleza y del alma, anida, pese a todo, el esplendor de la vida, la voluntad pre-espiritual del amor, lo mítico engendrador, el niño de oro del futuro.

Si el hombre sobrevive a su actual locura destructiva, si el mundo vuelve a ser algún día la *amplísima domus,* la vasta casa del hombre del que hablan los místicos renacentistas, la cara demoníaca de este judío neurótico y genial ocupará un lugar de privilegio en la sala de retratos de la gran familia humana.

Abelardo Castillo

CARTAS DE AMÉRICA


CARTAS
CARTÂIS
LETTRES
LETTERS



Carta de México

En el siglo XVIII surgió en toda Europa el género literario de las «cartas». Montesquieu en sus *Lettres Persanes* logró dar una visión de la Francia de su tiempo desde la ficcional perspectiva de un persa. Addison en *The Spectator,* cristalizó, a través de la máscara del otro, la tradicional imagen del caballero británico. Giovanni Paolo Marana en sus *Cartas de un espía turco* y Goldsmith en *Citizen of the world* dieron, también, agudas visiones de sus respectivos países. En nuestro idioma, fue Cadalso, en sus *Cartas Marruecas,* quien presentó, a través de la correspondencia que mantienen sus tres personajes —los dos marroquíes, Gazel y Ben-Beley y el español Nuño—, un panorama muy variado de la vida española. El procedimiento que siguieron todos estos iluministas es claro: enfrentar la mentalidad colectiva de sus países de origen a la de un interlocutor oriental quien resalta por contraste, a través de una aparente ingenuidad, de una «mirada virgen», la peculiaridades e idiosincracias nacionales del país en cuestión.

En el siglo XIX, un gran número de viajeros «reales» relataron en cartas las experiencias de los países que visitaron. En México, uno de los ejemplos más notables fue el de la escritora escocesa, marquesa de Calderón de la Barca, mujer del primer embajador que envía España después de la consumación de nuestra independencia, quien, en sus cartas, recogidas bajo el título *Life in México* (1843), ahonda de una manera ejemplar en la realidad social, política, económica, científica y cultural del país. En este siglo, en distintas partes del mundo, hay brillantes ejemplos de esta forma literaria, como la que publicó, durante la Segunda Guerral Mundial, George Orwell en *Partisan Review.*

La revista *Vuelta* desde hace unos meses, ha retomado esta tradición, publicando mensualmente un buen número de «cartas» provenientes de los países con los que la cultura mexicana tiene un mayor diálogo. La primera en aparecer, fue la *Carta de Madrid* escrita por Blas Matamoro, a la que le siguieron la *Carta de Nueva York,* de Eliot Weinberger, la *Carta de Londres* a cargo del hispanista Jason Wilson, la *Carta de Buenos Aires* escrita por Alejandro Katz, y recientemente, la *Carta de París* a cargo del poeta y traductor Jean Claude Masson, y la *Carta de Italia* escrita por Ernesto Franco. El género ha proliferado en esa revista y ahora el lector de *Vuelta* puede estar al tanto de la vida cultural e intelectual de esos países.

Durante siglos, desde la llegada de Hernán Cortés, casi todas las familias españolas han recibido alguna *Carta de México,* enviada por algún familiar emigrante o transterrado. En esas cartas, se habrán descrito la naturaleza del país y la idiosincracia del mexicano, se habrán hecho referencias a nuestras estructuras sociales y nuestras formas de gobierno, se habrá comparado el nuevo mundo con la península. El diálogo entre México y España nunca se ha interrumpido, pese a las guerras de independencia, dictaduras y otros accidentes históricos. Incluso se puede decir que, en momentos críticos, se ha reafirmado. México es una de las versiones de la civilización hispánica, es uno de los senderos del camino que se bifurca. Si la Península Ibérica es la versión europea de la hispanidad, México es una de las versiones de la americana; de ahí que su primer nombre —como país unificado— fuese *La Nueva España.* Las cartas entre españoles y mexicanos han sido un diálogo entre dos vocaciones, entre dos formas de ser, entre dos variantes de una misma cultura. Desde la primavera pasada, uniéndome a la tradición que ha retomado la revista *Vuelta,* inicié mi correspondencia con los españoles en *Cuadernos Hispanoamericanos.*

En una de mis conversaciones con mi amigo brasileño Horacio Costa, él me decía que México tienen los mejores museos de Iberoamérica. Sin duda alguna, el Museu de Arte de São Paulo y el Museu da Universidade de São Paulo, cuentan con las colecciones de pintura europea más importantes de Latinoamérica; sin embargo, en México, la riqueza cultural de nuestra historia ha contribuido para que las salas de nuestros museos expongan, además de buenos ejemplos del arte internacional, arte producido en México durante más de dos mil años. Como en Italia, España, Francia, en México desde el tiempo de los olmecas ha habido, a pesar de las dramáticas rupturas, una continuidad artística. La sorprendente y variada producción de las culturas precolombinas fue continuada por el arte renacentista, barroco y neoclásico del virreinato (el arte más rico, original y complejo del continente), por un decoroso siglo

XIX, y por una extraordinaria producción en el XX que, en más de una ocasión, ha formado parte de la vanguardia internacional.

Sólo en la ciudad de México, existen más de setenta museos, de los cuales, por lo menos cinco o siete, son de primera: el Museo Nacional de Antropología, que alberga los ejemplos más notables del arte precolombino; el Museo del Templo Mayor, donde se exhiben las piezas arqueológicas encontradas en las excavaciones de dicho templo; la Fundación Franz Mayer, colección privada de arte mexicano, europeo y oriental del coleccionista alemán con el mismo nombre; el Museo del Virreinato, donde se exponen ejemplos notables del arte de la Colonia, así como uno de los altares barrocos más hermosos de América; el Centro Cultural Arte Contemporáneo A. C., museo privado dedicado principalmente al arte contemporáneo y, próximamente, el Museo Bertha y José Luis Cuevas, que alojará la colección privada del pintor mexicano así como un buena representación de su obra. Además de estos museos, se podrían mencionar otros que atesoran obras de importancia, tales como el Museo de San Carlos, el Museo de Arte Moderno, el Museo de Arte Nacional, el Museo Tamayo, el Museo Carrillo Gil y la Pinacoteca Virreinal.

De todos los museos mencionados, el Centro Cultural Arte Contemporáneo, es el más reciente complejo artístico en la ciudad de México. Cuenta con tres espaciosas salas para albergar separadamente tres exposiciones simultáneas auspiciadas por la Fundación Cultural Televisa, A. C. y fondos de la iniciativa privada. El componente principal de dicho Centro, está dedicado a exposiciones de arte del siglo XX, tanto temporales como de la colección permanente de la Fundación Cultural Televisa A. C. y de la Fundación de Amigos de la Cultura Mexicana. La colección permanente cuenta con ejemplos notables de arte mexicano e internacional. Del primero, se encuentran obras de José Luis Cuevas, Gunther Gerzso, María Izquierdo, Frida Kahlo, Diego Rivera y Francisco Toledo. Del segundo, obras de Jaspers Johns, Elisworth Kelly, Isamu Noguchi, Robert Rauschenberg, James Rosenquist, David Hockney entre otros.

Además de la colección de pintura, el Centro Cultural ha formado una importante colección de fotografía y otra de arte precolombino. La primera fue seleccionada por Manuel Alvarez Bravo y cuenta con más de 1.400 fotografías. La segunda es una colección de más de cuatrocientas obras precolombinas que datan de los períodos del preclásico, clásico y postclásico de las civilizaciones mesoamericanas.

Lo más interesante de este nuevo museo son las exposiciones temporales que se han organizado, tanto de arte mexicano como de arte internacional. Entre ellas, merece la pena recordar la del pintor noruego Edvard Munch, la de la mexicana María Izquierdo, la colección de pintura del marchand hiperinfluyente Leo Castelli. Además, las exposiciones siempre están hechas en coordinación con otras actividades que enriquecen lo exhibido. Por ejemplo, la retrospectiva del pintor noruego Edvard Munch (en la cual se presentaron al público mexicano una selección de doscientas obras, entre las que se encontraban *El grito, Melancolía, El beso, Angustia, Desesperación y Madona),* fue acompañada de dos exposiciones relacionadas con la estética de ese pintor. La primera de ellas, fue una selección de obras mexicanas (de Posada, Frida Kahlo, José Clemente Orozco y Alfaro Siqueiros) en las cuales se pueden establecer paralelos con sus temas y sus técnicas. Tanto en la obra del noruego como en las obras mexicanas mencionadas hay una intención de plasmar las emociones interiores del ser humano. La segunda estuvo dedicada a la obra de tres artistas noruegos contemporáneos representantes de la continuidad pictórica de ese país: Bard Breivik, Jan Groth e Yngve Zakarias.

En este momento, el Centro Cultural tiene cuatro exposiciones abiertas al público. La primera de ellas está dedicada a la obra íntima de Alexander Calder. Esta exposición fue organizada originalmente por el Museo de Artes Decorativas del Grand Louvre de París y consta de cerca de trescientas obras poco conocidas en México. Los objetos que ahora se exhiben nunca estuvieron a la venta en galerías o al público ya que fueron hechos por el artista norteamericano como obsequios para la mujer, los hijos, el amigo, es decir, para su pequeño círculo íntimo. Entre los objetos se encuentran pequeños móviles, joyas, juguetes, cubiertos, dibujos, juegos de mesa, en fin, una variedad de utensilios y formas, cargados de la poesía, del humor, de la fantasía, de la espontaneidad, de la gracia, de la precisión y del equilibrio dinámico buscados siempre por su creador.

La segunda exposición, titulada *Odisea: el arte de la fotografía en el National Geographic,* está dedicada al centenario de dicha revista. En ella se presentan doscientas sesenta y cinco fotografías en blanco y negro y en color, hechas a partir de 1880. Al caminar por las salas del museo el espectador puede ver las fotos que tomó George Shiras III (1859-1942), a los animales de la selva y a los peces del fondo del mar; las imágenes captadas por David Doubilet

(1946), en Bali, Nueva Guinea o el Tibet; las fotos de Robert E. Peary (1856-1920), el explorador del Polo; las de Hiram Bingham (1875-1956), quien iba en la expedición que descubrió en 1911 la monumental ciudad de Machu Pichu en Perú. También verá las fotos del astronauta que visitó la Luna, Eugene A. Cernan (1934). Las fotos de la colección del *National Geographic*, son espléndidas, no sólo por la calidad, sino también, por su valor como documento histórico.

La tercera exposición —organizada con motivo de los 150 años del descubrimiento de la fotografía—, está dedicada a Manuel Álvarez Bravo. En ella se presentan ciento cuatro fotos del gran fotógrafo mexicano, quien desde el principio de su carrera, estableció un interesante diálogo con el surrealismo. En sus fotos, Álvarez Bravo supo captar lo «maravilloso» (tal como lo entendió Breton en su primer manifiesto) de la realidad mexicana.

La cuarta exposición, es la *Presencia del Museo del Prado en México.* El Centro Cultural ha establecido un acuerdo con dicho museo para que el público mexicano, que no haya cruzado el Atlántico, pueda conocer y estudiar algunas de las obras de arte de las que allí se exhiben. En esta ocasión, el cuadro prestado es el *Retrato de un caballero* de El Greco.

Dada la crisis económica que ha vivido México en los últimos ocho años, el Centro Cultural ha sido el único museo que ha podido montar y traer constantemente exposiciones de gran calidad. La razón es clara: el Centro Cultural depende de una de las cadenas de televisión más ricas del mundo. Además está manejado por un equipo de gente eficiente. Como contraste, los museos del Estado —a pesar de la excelencia de algunos—, se enfrentan con problemas económicos graves. En los últimos años, no ha habido presupuesto para el mantenimiento de sus instalaciones, para el pago de seguros y equipos de seguridad, para la adquisición de obras que enriquezcan los acervos, para la capacitación del personal, para publicidad, para la impresión de catálogos, etcétera, etcétera. Además, muchos de ellos han sufrido la parálisis que produce el exceso de un aparato burocrático. Ojalá que con la esperada recuperación económica del país y con el programa de modernización que propone el actual régimen, los museos del Estado empiecen a funcionar como es debido.

Manuel Ulacia



Carta de Colombia

Colombia: una cultura viva

La cultura colombiana es hoy en día una de las más vitales y diversificadas de Hispanoamérica. Las transitorias y afligentes circunstancias por las cuales atraviesa el país no han hecho más que reforzar una eclosión creativa. Un trabajo en torno al valor humano por excelencia: el de crear y comunicar imágenes perdurables.

País de contrastes, país atípico, donde el desarrollo convive con la violencia, y la estabilidad económica con las desigualdades sociales, estas contradicciones han nutrido una amplia reflexión acerca de nuestros orígenes triétnicos (indio, blanco, negro) nuestra formación como país independiente (en 170 años sólo dos administraciones militares y una constitución con 100 años de vigencia) nuestro desarrollo económico (en 50 años, de 1930 a 1980, el Producto Nacional Bruto creció a una tasa anual media del 4.5% y el Producto Interno Bruto, entre 1980 y 1988, pasó de US. 1595 a US. 1739 per cápita) y nuestro futuro: primer exportador de libros en el continente, en el primer semestre de 1989 Colombia había exportado 39 millones de dólares en tal rubro. Y, finalmente, de nuestra inserción más activa en un mundo multipolar dentro del cual España e Hispanoamérica resultan claves. Tal afán por esclarecer las peculiaridades colombianas, notorio en las ciencias sociales, se hace también visible en el trabajo de los nuevos creadores, que rescatan sus raíces y se abren al mundo al configurar un lenguaje propio. De ahí que los jóvenes, en un país de jóvenes, prolonguen, renueven y contradigan las referencias clásicas, que bien podrían ejemplarizarse en nombres como los de Germán Arciniegas, Gabriel García Márquez, Fernando Botero, Manuel Mejía Vallejo, ganador del premio Rómulo Gallegos, o Alvaro Mutis, reciente ganador en Francia del Médicis por la traducción de su novela *La nieve del almirante,* publicada en España por Alianza Editorial y en Francia por Maspero.



El debate sobre la historia colombiana, ya sea desde la investigación como desde la ficción, es otro síntoma indudable de cómo las urgencias del presente nos hacen volver los ojos al pasado en búsqueda de respuestas reales: al preguntarnos por lo que significó Bolívar nos estamos interrogando por nosotros mismos. Al poner en cuestión los métodos de la enseñanza histórica, pasando de lo apologético a lo crítico, sólo se está marcando el acento en una voluntad de vernos tal como somos. Y el espejo más real para ello es nuestra propia cultura.

Una cultura, por cierto, que no sólo mira al pasado histórico. También ella se interna en la modernidad, como lo atestiguan los cultivadores del video: Luis Ospina (Cali, 1949), Víctor Gaviria (Medellín, 1955), Gilles Charalambos (St. Etienne, 1958), Omaira Abadia (Bogotá, 1950) u Óscar Campo (Cali, 1957); para citar sólo algunos. También allí hay debate.

El crítico José Hernán Aguilar, por ejemplo, en su columna de *El Tiempo* (2-XII-89) les reprocha:

> son personas que han hecho, hacen o quieren hacer cine, por lo que usan el video como una alternativa forzada y barata, y no como escogencia medial deliberada. Por consiguiente, sus trabajos poseen un claro enfoque cinematográfico que no tiene en cuenta la capacidad enfriadora e inmediata del video. El video no es, como dijo en alguna ocasión Luis Ospina, «el cine sin dolor». El video (sea documental, arte o musical) es un medio independiente, difícil y grato.

Una visión inicial, entonces, de la actual cultura colombiana, nos ofrece un panorama amplio y múltiple, cruzado por muy variados puntos de vista. Tratemos, en consecuencia, de precisar algunas de sus características.

Características de la actual cultura colombiana

La primera de ellas: *la descentralización.* Consecuencia apenas natural al ser Colombia un país de ciudades: 33 ciudades intermedias con más de 100.000 habitantes.

Sin intentar, ni mucho menos, un censo, veríamos cómo el solo hecho de que ciudades como Bogotá, Cali, Medellín, Pereira, Cartagena, Santa Marta, Bucaramanga y Barranquilla posean museos de arte moderno es ya de por sí elocuente. Si a esto añadimos festivales internacionales de teatro en Manizales y Bogotá, de cine en Cartagena y Bogotá, de música sacra en Popayán y de coros en Ibague, Semana Internacional de la Cultura en Tunja, colección de obras de Botero en Medellín, Museo Rayo en Roldanillo y los 50 años que acaba de cumplir el Museo del Oro del Banco de la República, en Bogotá (1939-1989), podríamos redondear así el dato clave: una cultura donde la regiones cuentan tanto o más que la capital.

Segunda característica: una cultura donde tiene tanta incidencia el aporte del Estado (caso, por ejemplo, del Bando de la República, banco emisor que destina por ley una parte significativa de sus recursos a la actividad cultural) como el aporte de la empresa privada. Sin esta feliz síntesis entre Estado y empresa privada y aquella riqueza expresiva que brinda la diversidad regional no podría dibujarse el variado mapa de la actividad artística colombiana hoy en día.

Tercera característica: la actividad cultural se mantiene actualizada en su contrapunto con el mundo. Esto no excluye ni los mimetismos pueriles ni ciertos tercos anacronismos (el expresidente López Michelsen definió a Colombia, hace años, como «el Tibet de Sudamérica»). Pero, en definitiva, ella ha cambiado de signo. Ya no es, como la definió Marta Traba, una cultura endogámica, cíclica, que terminaba por alimentarse de sí misma. Ahora es una cultura más porosa e internacionalmente oxigenada. O, como lo dijo el crítico de arte Damián Bayón: «Colombia, de rancia raigambre patricia, se ha puesto ferozmente iconoclasta».

Cuarta característica: el crecimiento de la educación, en todos sus órdenes —383.000 universitarios para 1989— ha ampliado no sólo las bases productoras y receptoras de la actividad cultural, sino que ha hecho que sus demandas sean más vastas y exigentes. Esto explica la variedad, pluralista y democrática, de sus propuestas.

Quinta característica: el afianzamiento de una infraestructura institucionalizada que permite el desarrollo de tareas a largo plazo. Al igual que los museos, los grupos de teatro gozan ahora de sedes propias, como es el caso del TEC de Cali, dirigido por Enrique Buenaventura, el Teatro la Candelaria, en Bogotá, dirigido por Santiago García, y los teatros Libre, TPB y Teatro Nacional, de la misma ciudad, para citar sólo algunos, al frente de los cuales, directores como Ricardo Camacho, Jorge Alí Triana y Fanny Mickey impulsan una programación diversificada.

Sexta característica: la mujer, en todos los órdenes, ocupa papel protagónico dentro de esta cultura, tanto a nivel creativo como promotor de la misma. Al caso de Fanny Mickey, organizadora del Festival Internacional de Teatro de Bogotá, se añaden los de Maritza Uribe de Urdinola, fundadora de la tertulia en Cali, junto con Gloria Delgado; Glo-



ria Zea, al frente del Museo de Arte Moderno en Bogotá, Pilar Moreno de Ángel, directora del Archivo Nacional o Claudia Triana de Vargas, encargada de la protección del patrimonio fílmico nacional, entre muchas otras, y apenas como ejemplos para respaldar una afirmación.

Séptima característica: su carácter crítico le ha permitido a esta cultura unificar, en un solo logro creativo, tanto la tradición interna como el influjo foráneo, en un vivaz diálogo. Cultura a la vez mestiza y universal, que ha celebrado por estas fechas, y con diversos motivos, su afán de persistir. En contra de la incertidumbre, propia de tiempos difíciles, ella comprueba, con hechos, cómo hay elementos más perdurables que la desnudez brutal de tantos conflictos como los que aquejan al país. Esta nueva cultura no ignora ni las pugnas sociales, guerrilleras o del narcotráfico. Por el contrario asumiéndolas las afronta y así las esclarece para ir más allá de ellas.

Quince años grabando el futuro

Los quince años del Portafolio Artes Gráficas Panamericanas, realizado por Smurfit Cartón de Colombia, con sede en Cali, son en consecuencia un hito adecuado para introducirnos en el tema de la actual cultura colombiana. Dichos portafolios han contribuido, desde 1972, y de modo indudable, al presente auge de la creatividad plástica colombiana, incluso a nivel mundial.

El mejor historiador del arte latinoamericano contemporáneo, el argentino Damián Bayón, en un libro reciente: *La transición a la modernidad* (Bogotá, Tercer Mundo Editores, 1989) y haciendo un balance de los últimos veinte años, puede escribir:

> Es Colombia la que nos ha deparado mayores sorpresas en estos últimos tiempos. En pintura, con artistas figurativos —Botero el más notorio— que asumen una actitud autocrítica de su propia sociedad; mientras que en escultura, Edgar Negret y Eduardo Ramírez Villamizar llevan la abstracción geométrica a un altísimo nivel (p. 13).

A partir de allí, y en varias páginas, Bayón ampliará su apreciación. Pero lo significativo es la frase inicial. La gran sorpresa, a nivel creativo, que ha resultado ser Colombia. Por ello 140 artistas colombianos, dentro de un gran total de 320 artistas latinoamericanos, que han participado en el mencionado portafolio AGPA, añaden a las mencionadas características de la cultura colombiana otras dos, aun más esenciales.

Octava: *continuidad.* Novena: *calidad.* En el campo del grabado, y ateniéndonos a este amplísimo panorama, geográfico y generacional, podemos saber lo que en verdad está pasando. Y lo que en realidad aconteció. No sólo nosotros los colombianos: tales portafolios se destinan, básicamente, a ser donados a instituciones culturales del país y del exterior.

Dos décadas fructíferas

Si la década de los 70 fue la del auge del dibujo y grabado ello implicó también amplios procesos de participación colectiva, a nivel estético, permitiendo, además, que la clase media tuviera acceso directo al mercado del arte. No una obra única, acaparada. Sí una obra múltiple, compartida.

Por ello no es extraño que en los años 80, como lo señaló el crítico y conservador Miguel González, si bien la pintura y el objeto recobran sus prerrogativas, son el video, la fotografía, la arquitectura utópica o de ficción, y el diseño industrial, los que dilatan nuestros marcos de referencia. Sólo que el grabado fue la punta de lanza que sirvió de estímulo a tal variedad.

Fue el grabado el que obligó a muchos artistas a cambiar sus esquemas, experimentando con sus técnicas. Y le dio a su tarea una resonancia mucho menos claustral. Los obligó a interesarse por el otro, a salir de sí mismos. Tal el caso, por ejemplo, de Juan Antonio Roda, un artista español trasterrado y nacionalizado colombiano, un pintor maduro al cual el grabado, a partir de1971, enriqueció, revelándole facetas desconocidas de su propio mundo. Lo onírico, en su caso, afloró.

Si bien varios aprendieron por sí mismos las técnicas y magias del grabado, otros recurrieron a los talleres especializados, ampliando el circuito. De ahí que al ser convocados, a lo largo de estos quince años por AGPA, cada cual experimentó una tentación y un desafío. Corrió un riesgo, y sin riesgos no hay arte que valga. El saldo, más allá de cualquier juicio estético pormenorizado, es muy favorable. Al crecer, nuestra sensibilidad maduró.

De ahí que la revisión historicista de los años 70, tratase de la forma como había sido visto el paisaje o de insólitas precursoras revulsivas, como caso de Débora Arango, haya dado paso a una internacionalización urgida durante los años 80, que a la larga no es más que una explosión de vitalidad. Así hemos pasado del arte conceptual al ecológico y del arte del cuerpo a la trasvanguardia, con su rescate

de un expresionismo salvaje, inconcluso en su gesto y desaforado en su color.

Sólo que esta violencia expresiva va acompañada de un discurso crítico que la esclarece: dos revistas especializadas en arte: *Arte en Colombia*, que ya sobrepasa los 42 números y *Arte*, la revista del Museo de Arte Moderno de Bogotá. Proliferación de galerías. La incorporación de escuelas de Bellas Artes a las universidades, con pleno reconocimiento de su status académico: universidades Nacional y de los Andes. Y la percepción, acercándonos a fin de siglo, de cómo el trabajo sobre nuestra propia historia, de lo prehispánico a la más acuciante actualidad, continúa permeando a nuestros artistas y demandando su atención. El tiempo del arte no es el tiempo de la política, y menos hoy en día, cuando los muros dogmáticos caen a tierra, bajo el impulso alegre de la gente. Del mismo modo los artistas colombianos fueron abandonando cualquier consigna partidista (pro Cuba, pro China) para medir sus fuerzas en el terreno más arduo por definición: el de sucumbir o perdurar. El de crear.

Por ello en 1989 dieciséis artistas vuelven a apostar, en el nuevo portafolio AGPA, encabezados por Alejandro Obregón. Aquí se hallan representadas todas las generaciones activas en nuestro horizonte, desde los nacidos en 1920 hasta los más recientes. Algunos como Enrique Grau, exploran con coqueta nostalgia el pasado mientras otros, como Lucy Tejada, advierten muy bien cómo entre el sueño y la realidad apenas si existen fronteras. Con Leonel Góngora el erotismo se agudizó, a través de sus punzantes mujeres y con María de la Paz Jaramillo las relaciones de pareja y la música popular (bolero, tango y salsa) hallan, en el estridente ritmo de sus colores *fauve*, una desarmonía cabal. María de la Paz Jaramillo no descubrió la trasvanguardia en las revistas internacionales de arte. Por el contrario: la trasvanguardia terminó por descubrirla a ella, pionera en su arrojo y capacidad de superar lo convencional.

A unos, como Luis Caballero, les preocupa el cuerpo y las agónicas contorsiones de una violencia sensual ejerciendo su dominio sobre él, entre delicia y dolor. A otros, como Umberto Giangrandi, maestro indudable de muchos grabadores, y Augusto Rendón, pudo obsesionarlos, en algún momento, lo determinante del contexto social, pero siempre desde una óptica personal y ésta es la que prima en la totalidad del conjunto.

Al encargarles a dieciséis artistas reconocidos una nueva obra, AGPA Smurfit Cartón de Colombia ha brindado al arte colombiano la magnífica oportunidad de interrogarse a sí mismo en tenso diálogo con el mundo. Le ha ofrecido la posibilidad de sorprendernos con algo imprevisto. El talento, la gracia, la tradición que se vuelve novedad: nada de ello es muy factible medirlo en forma estadística. Por ello, al esbozar el cuadro inicial dentro del cual se mueve la actual cultura colombiana, siempre he tenido presente, sin mencionarlo, que el factor clave siguen siendo los artistas.

Con un papel hecho en Colombia, y ojos, mente y manos provenientes de aquí, estos trazos se van cargando de sugestivos mensajes. La misión del cronista consiste apenas en abrir el apetito. Reconocer lo que existe y manifestar su admiración. Aventura individual y empresa privada se cruzan en un fecundo punto: allí donde durante quince años se ha grabado el rostro de un país. Mirémonos en él: son nuestro mejor estímulo. La referencia que sí nos identificará.

La insólita Casa de Poesía Silva

Si el signo distintivo de la cultura colombiana ha cambiado, diversificándose, esto no quiere decir que Colombia olvide una de sus tradiciones más preciadas: la poesía. Sólo que hoy la poesía colombiana ha encontrado nuevos espacios propicios.

Fundada en mayo de 1986 por el presidente Belisario Betancur, la *Casa de Poesía Silva*, una casa de 1720 situada en el tradicional barrio La Candelaria fue, en el pasado, la última morada del poeta José Asunción Silva y hacia 1930 residencia transitoria del poeta Aurelio Arturo. Es ahora, remodelada, cuando se ha convertido en el más activo motor en pro de la poesía. Si bien allí, en un pequeño cuarto de 3,30 metros por 4, Silva escribió su célebre *Nocturno*, hoy todos sus cuartos, corredores e incluso patio, están al servicio de la misma. Respetando sus estructuras originales, y en una grata y tonificante atmósfera colonial, de piedra, madera y flores, se halla conformada por biblioteca, fonoteca, auditorio, siendo cada uno de sus muros y salas testimonio vivo de los poetas colombianos muertos, trátese de Porfirio Barba Jacob, Rafael Maya o Eduardo Carranza. Precisamente una hija de este último, María Mercedes Carranza, la dirige desde su fundación, con renovado ímpetu.

Un balance de lo realizado en 1989 es elocuente por sí mismo: *biblioteca:* la casa cuenta con cerca de 4.000 volúmenes, especializándose en el tema de la poesía. Número

de usuarios: 11.230. *Fonoteca:* la casa cuenta con 600 horas de grabación: voces de poetas, interpretación de poetas clásicos por lectores profesionales, conferencias y mesas redondas sobre el tema. Número de usuarios durante 1989: 9.720. *Talleres:* en 1989 la *Casa de Poesía* organizó siete talleres, uno de los cuales se realizó en Cartagena. Cuatro de ellos fueron libres, otro para profesores de literatura, otro para adolescentes y otro para niños. Duración y frecuencia: seis meses, dos horas y media semanales. Número de personas beneficiadas: 211. *Auditorio:* la casa cuenta con un auditorio en el cual se realizan lecturas de poemas, presentaciones de libros y conferencias. Actos realizados en 1989: 28. Número de asistentes: 4.360. *Visitas guiadas:* la casa realiza visitas guiadas para grupos escolares y universitarios, previa cita. Número de grupos atendidos durante 1989: 161. Número de personas beneficiadas: 7.245.

Además de los servicios anteriores, abiertos al público en general y prestados en forma gratuita, la casa tiene una librería, donde al igual que en su biblioteca, obras originales, ensayos, antologías, biografías e historias en torno a la poesía se ofrecen al público, al igual que casetes, postales, afiches y revistas.

Una de estas últimas es, por cierto, la revista de la *Casa de Poesía Silva,* en la cual, y con un mínimo de doscientas páginas, se selecciona el material más interesante presentado en la casa, en una suerte de anuario. Ya han aparecido tres números. Pero en el mundo de la imagen, la palabra impresa debe convivir con la referencia visual. Por ello la casa ha iniciado una videoteca y ha comenzado a producir videos de veinticinco minutos sobre la vida y obra de poetas como Luis Vidales, Jorge Rojas y Mario Rivero.

De este modo la poesía no se encierra en sí misma. Su fervor se ha contagiado ampliándose al ámbito nacional. Dos eventos poéticos, titulados «La poesía tiene la palabra», han ocupado otros recintos, en Bogotá, en 1987 y en Medellín en 1988 con una asistencia de 5.000 y 8.000 personas respectivamente. La elección del mejor verso de la poesía colombiana, y el mejor verso de amor de la misma, han sido estímulos para convocatorias tan amplias, durante las cuales el público asistente y los medios de comunicación comprobaron, asombrados, cómo la poesía todavía tiene mucho por decir en épocas de crisis. Eso mismo se comprobó en diciembre de 1989 cuando un filósofo, Danilo Cruz Vélez, y diez poetas, Fernando Charry Lara, Fernando Arbeláez, Rogelio Echavarría, J. Mario, Jaime García Maffla, Miguel Méndez Camacho, Juan Manuel Roca, María Mercedes Carranza, Darío Jaramillo y J. G. Cobo Borda, se reunieron ante un público atento y numeroso a celebrar en la Casa Silva los 100 números de una revista de poesía, que cada dos meses y durante diecisiete años, ha abierto sus páginas al diálogo creativo a partir de su inicio en enero de 1973. Se trata de *Golpe de Dados*, revista de poesía dirigida por Mario Rivero. Ella, que merece una crónica aparte, corrobora el esfuerzo de la insólita *Casa de Poesía Silva* y muestran ambas cómo Colombia, país de contrastes, continúa su indeclinable propósito de mantener viva su cultura. Una cultura, cómo no, llena también de estimulantes contrastes. Entre los criminales atentados y los debates políticos el hilo de oro de la poesía mantiene férreamente unida a Colombia con lo mejor de sí misma.

Juan Gustavo Cobo Borda

Carta del Perú

En 1987, el anuncio de un extraordinario hallazgo arqueológico en el Perú asombró a legos y a especialistas de todas partes. La cultura mochica, una de las que mayor de-

sarrollo alcanzó en el Perú prehispánico, volvía a ser cuestionada a partir de este descubrimiento; del espléndido enterramiento expuesto a la luz por las manos de los arqueólogos en Huaca Rajada, en la zona de Sipán cercana a Chiclayo (aproximadamente a 35 Km. al este de esta ciudad, capital de Lambayeque), no sólo surgieron valiosísimos objetos y evidencias de que el personaje central había sido alguien muy importante, sino interrogantes sin fin acerca del ordenamiento social y religioso de los mochicas y muchas otras cuestiones que hoy son todavía materia de investigación. Se suponía que Huaca Rajada (huaca: lugar sagrado; ancestros allí enterrados) debía guardar tesoros invaluables, pero la voz de alerta la dio un lamentable hecho policial, la captura de «huaqueros» que venían depredando este lugar para luego vender los objetos que encontraban. Fue a raíz de este hecho que el doctor Walter Alva, director del Museo Brüning de Chiclayo, solicitó ayuda para la mejor protección de este monumento arqueológico y para la realización de los trabajos a cargo de especialistas; desde entonces, Alva es a la vez jefe del Proyecto Huaca Rajada que cuenta también con el apoyo de instituciones internacionales y el cual reúne a un grupo de técnicos que han trabajado tres tumbas hasta la actualidad y cuya hipótesis de que Huaca Rajada sería un centro funerario destinado a la alta jerarquía mochica parece confirmarse con el andar de las cuidadosas excavaciones.

La huaca, una pirámide construida en adobe, es una de las tantas que existen hoy, con sus perfiles erosionados por el tiempo y semejando cerros, dispersas en el territorio que ocupó esta cultura en la costa norte del Perú (desde Piura hasta el valle de Casma, según algunos investigadores) entre los años 200 a 700 de nuestra era, aproximadamente (Intermedio Temprano); ellas son mudos testimonios de una singular concepción religiosa que aún esperan ser investigados. La primera tumba abierta en Huaca Rajada, cuya antigüedad ha sido calculada en 1.500 años, fue en realidad una lujosa cámara funeraria en la que el personaje central —bautizado como el *Señor de Sipán* por los arqueólogos— fue indudablemente un individuo de muy alto rango en la zona, a juzgar por la rica cantidad de los objetos con él enterrados y por las demás personas que lo acompañaron en la muerte, que fueron al parecer sacrificados a su señor. La disposición de los cuerpos enterrados en esta cámara funeraria de varios niveles (incluso un perro), así como de los objetos ornamentales y de ofrenda (de oro, plata, piedras semipreciosas y cerámica), da nuevas pistas de lo que debieron ser las costumbres funerarias y el rígido sistema jerárquico de los mochicas, reproducido aquí en la muerte. Según parece, este jefe mochica reunía en sí las dignidades política, militar y religiosa.

El esquema vertical que rigió la vida de los hombres de esta cultura, perfectamente ensamblado y sin posibilidades de ser removido, había sido ya establecido por los investigadores a partir de otras evidencias. Se conoce la existencia de un gobierno autocrático, sumamente fuerte, y la asociación que se creaba entre la autoridad política y la autoridad religiosa; la marcada diferencia en la estratificación social es visible, por ejemplo, en la extraordinaria cerámica que fabricaron sus artesanos, en la cual se representan personajes ataviados de manera muy diversa: desde los muy ornamentados (seres míticos y señores) hasta los sencillamente vestidos con una túnica (hombres del pueblo) o desnudos (prisioneros), pasando por las también importantes vestimentas de guerreros y sacerdotes. Hay que recordar que entre los mochicas (al igual que en otras culturas prehispánicas peruanas) los adornos los llevaban los hombres como una señal de su rango; las relativamente pocas mujeres que han sido representadas visten con sencillez, ellas aparecen sobre todo como parturientas o en las escenas eróticas. El «Señor de Sipán», probablemente gobernante y guerrero, portaba ricos cetros, tocados, pectorales, narigueras, orejeras, collares y brazaletes, además de armas, todos inmejorables exponentes de la calidad alcanzada por los mochicas en orfebrería y, en general, en el trabajo de los metales; los numerosos utensilios de uso cotidiano que debían servirle en la muerte son, también, nuevos ejemplos de la perfección que lograron en el manejo de la cerámica con fines utilitarios y ceremoniales. Uno de los objetivos de los estudiosos es seguir desentrañando la conformación de los complejos rituales religiosos y funerarios con la ayuda de los materiales arqueológicos y de la iconografía registrada en cerámica y ornamentos.

Cuando se hizo la difusión internacional del hallazgo de la cámara mortuoria del «Señor de Sipán», se la llegó a comparar con la tumba de Tutankamon estableciéndose que su riqueza e importancia serían mucho mayores y opacando de ese modo, anticipadamente, cualquier otro descubrimiento en la zona. Sin embargo, éste fue sólo el primer paso de los trabajos en Huaca Rajada y los técnicos del proyecto siguieron investigando. En 1988 se terminó de limpiar otra tumba cuyo personaje fue denominado *El Sacerdote*, pues los implementos encontrados remitían precisamente a su función de oficiante de los ritos mochicas;



el cuerpo fue hallado con una copa en la mano, la misma que puede verse en gran cantidad de pictografías que representan alguna ceremonia religiosa. Los sacerdotes, como los guerreros, eran figuras importantes en la sociedad de los moches, ostentaban una forma de poder que derivaba de su vinculación con las divinidades y eran, por tanto, profundamente respetados, tanto como se respetaba y veneraba a los ancestros. La tumba del sacerdote presentaba también ornamentos de oro y plata, pero su riqueza es menor a la del «Señor de Sipán» debido a su status inferior al de éste; no obstante, el valor contextual e informativo de esta tumba es, para el caso de la investigación, tan importante como el de la anterior.

Los integrantes del Proyecto Huaca Rajada avanzan sus excavaciones dividiendo unidades de investigación de 10 por 10 metros, las cuales limpian por capas de un espesor máximo de 10 cms.; cuando se hallan indicios de una tumba el espesor se reduce considerablemente hasta menos de un centímetro y de cada capa descubierta se elabora un plano. La unidad que se empezó a trabajar en 1989, en el sector sur de la huaca, abrió la ruta del hallazgo de una nueva tumba; primero asomaron las ofrendas de cerámica y en capas inferiores empezaron a aparecer las piezas de orfebrería que adornaban el cuerpo del enterrado. Este resultó ser también un rico e importante personaje de la alta jerarquía mochica, como el «Señor de Sipán», sólo que la antigüedad de sus restos ha sido establecida en algo más de 200 años mayor que éste, razón por la cual se le ha llamado el *Viejo Señor de Sipán.* La diferencia temporal entre ambos se manifiesta, por ejemplo, en el depósito fabricado para contener el cuerpo: el «Señor de Sipán» había sido colocado en un sarcófago de madera, mientras que el «Viejo Señor de Sipán» ha sido encontrado en un envoltorio de fibra vegetal. Su tumba, por otro lado, no tiene las características de una cámara funeraria, sino que consiste en un fosa individual; en los primeros momentos de la remoción se pensó que esta figura mochica había sido enterrada sola, pero recientemente se ha descubierto una nueva fosa, ubicada a poco más de treinta centímetros al norte de la anterior, que pertenece al mismo conjunto funerario y donde se halla el cuerpo de una mujer joven que fue sacrificada (datos obtenidos a partir de las características óseas) y cuya cara está volteada. Cerca de los restos de la mujer se encuentran los de una llama, un animal que frecuentemente se destinaba al sacrificio como ofrenda a los dioses y a las huacas. La riqueza de la tumba de este antiguo Señor, en lo que respecta a ornamentos de oro, plata y cobre, es también impresionante, y el caudal iconográfico que aporta no es menos importante para la investigación de la evolución en los aspectos religioso, funerario y social.

El inventario de objetos hallados con el «Viejo Señor de Sipán» comprende, hasta ahora, dos cetros (uno de oro y otro de plata) que son signos de su condición real, tocados, orejeras, pectorales y una inusual cantidad de sonajeras de oro en cuyo interior hay tres cascabeles, las mismas que según la descripción dada a conocer representan una fina tela de araña con un ejemplar de esta especie labrado en su parte superior. El arácnido lleva en el vientre el rostro de un personaje y en la parte posterior de la sonajeras hay tres serpientes y una cabeza de ave. Por otro lado, la lista de armas y de otros implementos para el combate es también bastante abultada: lanzas de madera revestidas de cobre dorado, estólicas, puntas o cabezas de porras, estandartes y emblemas, todos de excelente acabado. Las sonajeras, en particular, han sido asociadas anteriormente, en los estudios iconográficos de la cerámica mochica, a ritos dedicados a los muertos o, más concretamente, a los llamados «bailes de muertos», siguiendo la denominación empleada por Anne Marie Hocquenghem en su libro *Iconografía mochica* y podrían estar relacionadas con ceremonias del regreso de las almas que los hombres de esta cultura habrían celebrado. Otra apreciación de Hocquenghem se refiere al significado simbólico de la serpiente, muy frecuente en las representaciones mochicas y presente en las sonajeras mencionadas, que las asociaría a la idea de inmortalidad. Sin embargo, cualquier afirmación o establecimiento de relaciones entre lo ya expresado por otros estudiosos y lo hallado en estas tumbas no puede sino tener el carácter de hipotético. Tal vez, la mayoría de las afirmaciones hasta ahora hechas acerca de los mochicas permanezcan por el momento suspendidas a la espera de que se precisen el análisis y las interpretaciones de los nuevos hallazgos.

En una breve conversación con el director de Museo Brüning de Chiclayo y del Proyecto Huaca Rajada, Dr. Walter Alva, ha quedado establecido que una de las variantes más importantes que estos descubrimientos ofrecen se refiere a la significación del sitio geográfico en relación con los estudios de esta cultura; es decir, todo lo que hasta hoy se ha difundido sobre los mochicas se ha centrado en lo encontrado en el área de Moche y lugares cercanos (departamento de La Libertad, más al sur) y no ha tenido muy en cuenta el material arqueológico del departamento de Lam-

bayeque. Según Alva, las consideraciones estilísticas respecto al arte mochica no parecen contar con el aporte de Lambayeque y, en este contexto, la iconografía moche de Sipán presenta ligeras diferencias que corresponden al desarrollo particular de la zona. Otro asunto que está siendo reconsiderado es el de la cronología de esta cultura, cuya datación inicial aproximada debe ser adelantada al año cien de nuestra era, gracias a este último descubrimiento y a la presunción de nuevos hallazgos.

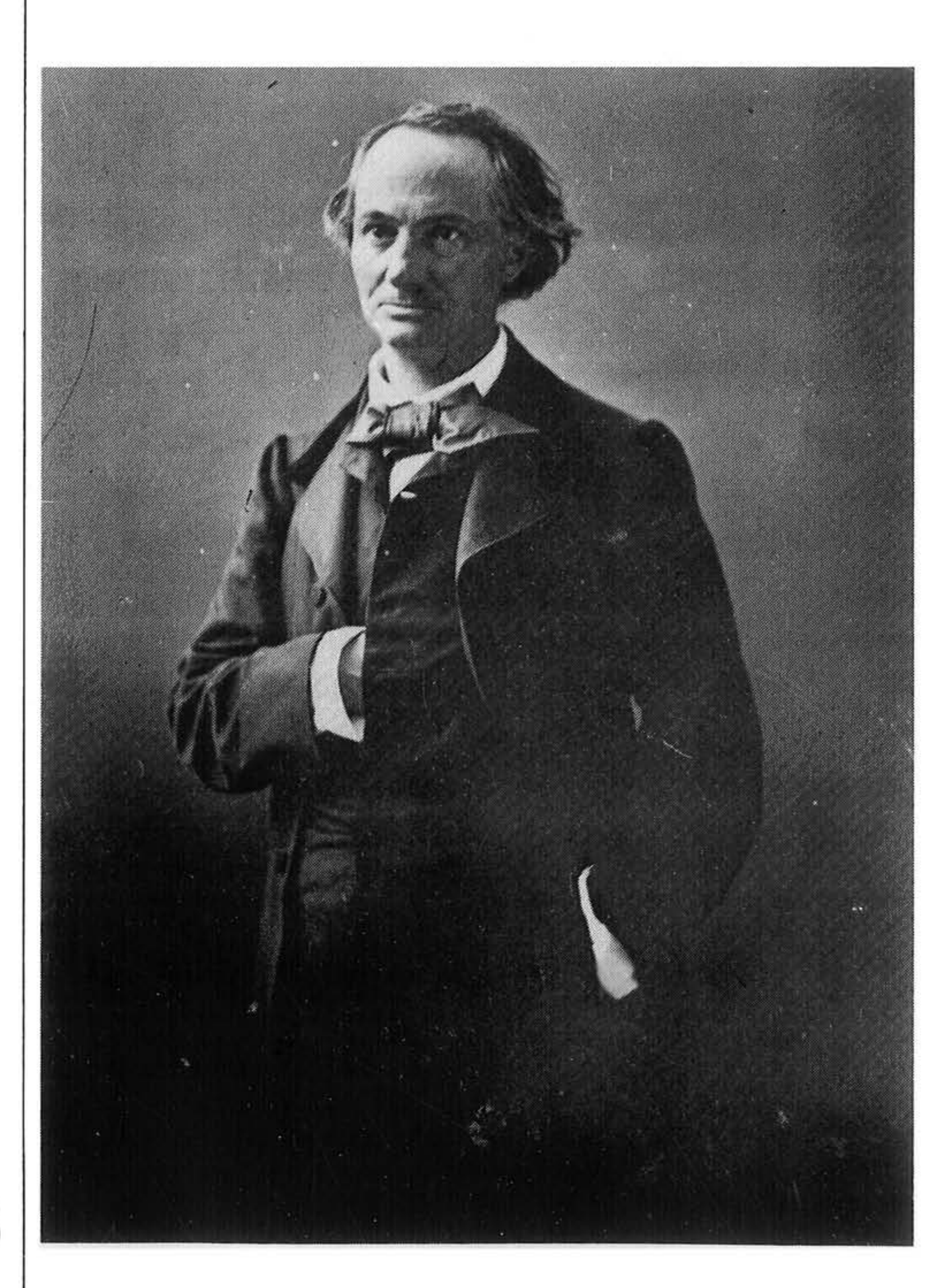
La pirámide de Huaca Rajada fue construida íntegramente durante el período mochica, pero los estudios que vienen realizándose acerca de sus fases arquitectónicas, a cargo de la investigadora especialista en arquitectura Susana Meneses, y que complementan los que se encaminan a la constitución de las tumbas mismas y a los objetos en ellas encontrados, han llegado a determinar que el edificio atravesó siete etapas de remodelación en las cuales se buscó adecuar su estructura a las leves modificaciones rituales a través del tiempo. Es por eso que el establecimiento de diferencias entre las tres tumbas abiertas hasta el momento debe considerar su asociación contextual con la arquitectura del conjunto en sus diversas fases para poder indicar a partir de allí las razones de los emplazamientos y sus características funcionales. Por otro lado, la comparación entre los objetos hallados en cada una de las tumbas ha proporcionado datos acerca de ligeros cambios estilísticos que todavía deben ser estudiados.

Entre las divinidades o seres míticos más a menudo representados en los objetos de las tumbas se aprecia uno que ha sido llamado «El Degollador», pues lleva en sus manos cuchillos y cabezas, y que debió intervenir en los sacrificios efectuados a los dioses en las grandes ceremonias que practicaban los mochicas. La investigación que se está llevando a cabo deberá ampliar la información que se tiene sobre la vida religiosa de este pueblo y debe contribuir a fijar con mayor precisión el rol que estas divinidades cumplían. Estas enigmáticas figuras desafían ahora la agudeza de percepción, los conocimientos y la sensibilidad del hombre contemporáneo.

Ana María Gazzolo



LECTURAS



Charles Baudelaire.
(Foto de Nadar, 1862)

Baudelaire: un escalofrío siempre nuevo

A los ciento veinte años de la muerte de Charles Baudelaire, ha aparecido en París una biografía del poeta, sin duda definitiva, obra de dos especialistas, Claude Pichois y Jean Ziegler[1]. El esfuerzo documental de los autores alcanza tan alto grado de erudición y tan gran cantidad de detalles informativos que el libro se presenta mucho más como una obra de consulta para especialistas que como una obra de lectura relajante o atractiva. Los autores evocan y nombran a más de mil cien personas relacionadas, de cerca o de lejos, con la vida y la historia de Baudelaire (el índice de nombres se extiende de la p. 759 a la p. 775). Seguramente, se ha revisado toda la documentación disponible para confeccionar esta colección de permenores tan precisos que sobrepasa bastante las dimensiones y el enfoque habituales de una biografía. J. Ziegler y Cl. Pichois, en su logrado afán de exhaustividad, no sólo han reproducido el texto de centenares de cartas, la mayoría de ellas dirigidas por Baudelaire a su madre, sino que también han mencionado con un cuidado enciclopédico todas las referencias bibliográficas y otras muchas puntualizaciones en unas notas que cubren sesenta y seis páginas, además de otras muchas notas a pie de página. Pero a pesar de su erudición, los autores no consiguieron resolver el enigma de la dedicatoria del libro de Baudelaire sobre las drogas, *Les Paradis artificiels,* dedicado a «J. G. F.» (p. 458). El lector no especialista que tenga la paciencia o la valentía de leer las 450 primeras páginas de esta biografía de Baudelaire recibirá una relativa recompensa a partir del capítulo XX, donde se hallan algunas anécdotas algo novelescas, que son las que suelen gustar al lector del género biográfico. El relato de la enfermedad, la agonía y la muerte de Baudelaire alcanza a ser conmovedor. Sin embargo, no se ha recalcado el desgraciado destino de Caroline Archenbaut Defayis, sucesivamente esposa y viuda de Joseph-François Baudelaire y del general Jacques Aupick, huérfana a los siete años, madre a los veintiocho de un solo hijo, Charles Baudelarie, nuestro poeta, que fue para ella una preocupación constante. Esa infeliz mujer vio fallecer, por orden cronológico, a su primer marido, al hijo de su hijastro a la edad de veinte años, a su segundo esposo, a su hijastro a quien quería como a un hermano, y finalmente a su hijo Charles, cuyo carácter nunca llegó a comprender. Cuatro escasos años sobrevivió la madre a su hijo, años durante los cuales se publicaron las obras completas del poeta, en siete volúmenes.

La obra que Baudelaire realizó en menos de veinte años está ocupada sólo en su décima parte por la poesía. Sin embargo, su poesía, recogida en un libro único y estructurado, es la quintaesencia de su personalidad artística. Ese libro motivó un pleito y la condena de seis poemas en 1857; estos textos quedarían prohibidos hasta la rehabilitación del poeta, que tuvo lugar casi un siglo más tarde en 1949. Mucho más que gracias al relativo escándalo, *Las flores del mal* entraron en la eternidad a causa de la profunda metafísica del pensamiento que las sostiene y de la perfección de los versos en que se expresa.

Charles Baudelaire insistió mucho sobre un detalle que ha sido, en nuestra opinión, incompletamente interpretado. Para su autor, *Las flores del mal* constituye un libro con un principio y un final, y el poeta pedía que fuera leído en su conjunto, tomando en consideración su estructura y su progresión, y no como una reunión de poemas cuyo orden sería insignificante. Más adelante expondremos nuestra interpretación; ahora queremos acumular otros rasgos llamativos.

El primer título elegido para sus poemas, *Limbos,* tampoco ha motivado una explicación satisfactoria. Baudelaire agrupó bajo el nombre de *Limbos* unos cuantos textos que expusieran «la historia de las inquietudes espirituales de la juventud moderna», según el propio poeta. La crí-

[1] Baudelaire, *Edición original: Julliard, París, 1987; traducción de Pierrette Salas Martinelli: Ediciones Alfonso el Magnánimo, Valencia 1989, 783 págs. Citamos por la traducción española.*

tica suele limitarse a establecer un parentesco entre el término «limbo» por una parte y, por otra, el vocabulario anarquista y el efímero compromiso político de Baudelaire durante la revolución de 1848. Para nosotros, «limbo» alude directamente a esa región neutra e infrahumana en donde permanecen las «almas» entre dos encarnaciones; por tanto, «limbo» suena a esoterismo, mucho más que a política. La crítica, además, menciona un detalle muy interesante, pero del cual no extrae ninguna conclusión positiva, siquiera en forma de hipótesis. Se dice que Baudelaire habría tenido que renunciar, para sus poemas, al título *Limbos*, puesto que lo utilizó, en 1852, otro poeta, ignoto, haciendo éste explícita referencia a *La divina comedia* de Dante, obra de cuya mensaje hermético y ocultista no cabe la menor duda.

El único crítico que parece haber asumido una comprensión del contenido más profundo de «*Las flores del mal* fue el poeta, contemporáneo de Baudelaire, llamado Leconte de Lisle. Este autor escribió lo siguiente: *Las flores del mal* en nada son una obra de arte en la que se pudiera entrar sin previa iniciación. Este libro se sitúa fuera del mundo trivial. El ojo mental del poeta se sumerge en unos círculos infernales todavía sin explorar, y todo cuanto allí ve y escucha en nada se parece a las canciones de moda. De allí brotan maldiciones y quejidos, cantos de éxtasis, blasfemias, gritos de angustia y de dolor. Las torturas de la pasión, las ferocidades y las cobardías sociales, los ásperos sollozos de la desesperación, la ironía y el desdén, todo esto se mezcla con fuerza armónica en una pesadilla dantesca agujereada aquí y allá por luminosas salidas por donde el espíritu se escapa volando hacia la paz y la alegría ideales. La elección y disposición de las palabras, el ritmo general y el estilo, todo concuerda para producir el efecto deseado, dejando, a un tiempo, en el espíritu la imagen de cosas horrorosas y misteriosas, en el ejercitado oído algo parecido a una vibración numerosa y sabiamente dosificada hecha de metales sonoros y preciosos, y en los ojos unos colores espléndidos. La obra en su totalidad ofrece un aspecto extraño y poderoso, unos conceptos nuevos, la unidad de su rica y sombría diversidad, y el sello energético de una larga meditación». *(Revue Contemporaine,* 1er Décembre 1861). Hemos reproducido este amplio párrafo, cuya última frase es la única que aparece en el libro de Pichois y Ziegler (p. 471), porque el juicio de Leconte de Lisle nos parece sumamente acertado.

Escribir las palabras «iniciación», «círculos infernales» (o inferiores), «pesadilla dantesca», «vibración» y «metales sonoros», es una muestra de la forma habitualmente discreta y cifrada en que se expresa un entendido en su comunicación con otros entendidos. Baudelaire escribió: «La poesía es la cosa más real, o sea, algo que llega a ser completamente verdad sólo en *otro mundo*» (el cursivado es del poeta; frase citada p. 365, pero mal traducida). Tal definición requiere una sólida base de «meditación» (palabra usada por Leconte de Lisle) y demuestra que Baudelaire conoce la existencia de «otro mundo» u otros mundos, paralelos a este mundo físico asequible a los cinco sentidos y al ejercicio de la atrofiada mente humana. De estos «otros mundos», Baudelaire estudió los «círculos infernales», o sea, el reino del mal, cuyas fluorescencias o manifestaciones describe y analiza bajo la denominación de «Fleurs» (flores). Tales «flores del mal» aparecen, en la dedicatoria del libro, nombradas con una variante: «fleurs maladives», que podría traducirse por «flores enfermizas». Desgraciadamente, la traducción hace desaparecer la derivación etimológica que une, en francés, el sustantivo «maladie» y el adjetivo «maladif/maladive» a la palabra «mal». Esta derivación, marcada por el propio autor de *Las flores del mal,* nos permite deducir que las flores-poemas de Baudelaire no son un estudio del mal en general y de forma abstracta, o mejor dicho: que el propósito del poeta no es desarrollar un concepto ético del mal, sino más bien representar en unos cuantos cuadros vivos (los poemas llamados «flores» aluden a una representación plástica; cabe recordar que Baudelaire era un buen dibujante y mejor crítico de arte) los efectos concretos de los males (o enfermedades morales y físicas) que acosan a los hombres de su siglo. El mal tiene como lugar de origen y residencia, por así decirlo, los «círculos infernales» mencionados por Leconte de Lisle y hacia estos mundos inferiores («inferi» = infiernos) los demonios intentan atraer a los hombres, para alimentarse con sus almas. El libro *Las flores del mal* está dedicado a recoger los testimonios de la trágica y miserable realidad humana: a ser el campo de batalla de una guerra perpetua entre Dios y Satanás. Este tipo de conocimiento no le venía a Baudelaire de la religión católica a la cual tenía acceso en su época, sino más bien de sus reflexiones íntimas apoyadas en la lectura de libros esotéricos, como por ejemplo las obras de Swedenborg (lecturas mencionadas en pág. 268). Este filósofo y sabio ocultista inspiró sin duda a Baudelaire su teoría de las «correspondencias». La persona de un poeta goza de un destino privilegiado que le permite percibir y entender el lenguaje universal que sólo hablan los iniciados, los maestros y los dioses. Esa fa-

cultad poética establece «correspondencias» entre el universo invisible (los mundos superiores, y también los mundos inferiores) y el universo visible (este mundo físico, llamado Malkuth por la ciencia cabalística). Sin embargo, en el caso de Baudelaire, este privilegio poético tiene como precio una existencia terrenal desdichada y marginal, una vida desgarrada por esa lucha atroz del mal contra el bien. La proliferación del mal tiene como causa, para Baudelaire —y para los pensadores gnósticos— una equivocación, un uso erróneo de la libertad humana y una desviación demoníaca de la búsqueda del infinito. Nunco hubo, en la obra de Baudelaire, apología del mal o de los «vicios», ni quizá tampoco condena de los mismos, sino un agudísimo análisis (casi diríamos: objetivo en el sentido esotérico, es decir, producto de una conciencia totalmente lúcida y despierta) de las manifestaciones concretas del mal, unos fenómenos reales que el poeta podía observar dentro y fuera de sí mismo. Por ese contenido metafísico (el propio Baudelaire apuntó que había en él una «inquietud mística desde la infancia»), *Las flores del mal* han producido ese «escalofrío nuevo» señalado por Víctor Hugo (citado en p. 530), otro poeta marcado por preocupaciones y conocimientos ocultistas: y por ese contenido no podría ser comprendido el libro de Baudelaire sino por un reducido número de hombres más o menos iniciados.

Baudelaire, lector de Swedenborg y autor de *Las flores del mal*, perseguía indudablemente la gnosis. Sólo un estudio muy profundo de su obra podría determinar si la encontró, de qué manera y hasta qué punto (tal estudio no se puede exigir de los autores de una biografía). Pero hay indicios que permiten tener en cuenta esta hipótesis. Para el poeta Villiers de L'Isle Adam, Baudelaire era un «vidente» (cf. p. 491) y para sus amigos íntimos, el poeta era un «magnetizador» (p. 441). Cabe apuntar que Villiers de L'Isle Adam escribió un libro titulado *Isis*, que Baudelaire agradeció con entusiasmo, en una carta curiosa y desgraciadamente desaparecida (hecho relatado en p. 492). Por añadidura, el tema del gato (ver p. 272 la alusión de los biógrafos al tema), tratado en tres poemas, parece vincularse con el hermetismo egipcio. La figura felina alcanza una dimensión claramente simbólica en el poema número 61 de *Las flores del mal* («Dans ma cervelle se promène...»). Este gato-esfinge representa un elemento muy importante situado al principio del camino iniciático del hermetismo.

Numerosos poemas cobran un sentido muy profundo si se les aplica una lectura de tipo esotérico. Mencionaremos solamente el poema titulado «Letanías de Satán», donde el protagonista, «Satán Trimegisto», aparece como la exacta antítesis del Hermes solar y como un alquimista realizando la Obra Negra. Se podría pues, emitir la hipótesis de que *Las flores del mal* fuese la denuncia, en clave, de la magia negra de la que, quizá, Baudelaire fuera víctima. Además, la insistencia del poeta para que su libro sea leído en su conjunto y orden discursivo nos hace pensar que *Las flores del mal* podrían relatar, en lenguaje cifrado (la poesía existe para eso) un camino iniciático de tipo singular.

El espectáculo de los males es lo que infunde en Baudelaire ese sentimiento de tedio incurable llamado «spleen», y que el siglo XX nombró «náusea». El «spleen» se exterioriza en un tipo de comportamiento llamado «dandismo», definido por el propio Baudelaire como sigue: «La grandeza en el pesimismo y la soledad. El pan de los fuertes» (p. 460). Fuerte es sin duda el adjetivo que mejor califica la personalidad del poeta Baudelaire, una fuerza de carácter que también comportó sus debilidades: en dos ocasiones (junio de 1845 y octubre de 1860), el poeta intentó suicidarse. Declaró incluso que el suicidio es «el acto que considero más razonable en la vida». La forma de muerte que le estaba reservada al poeta sifilítico no era, empero, el suicidio, sino que debía morir después de diecisiete meses de afasia, parálisis y agonía lúcida: «Nunca perdió su lucidez» (p. 577). La hemiplegía lo hirió cuando se encontraba en Bruselas. Había huido a Bélgica para escapar al «spleen» y a sus acreedores. Durante dos años, trató de sobrevivir en las peores condiciones económicas y psicológicas. Se marchó de París avergonzado por sus deudas y asqueado por los franceses. Algunos años antes, había escrito a Richard Wagner: «No es Vd. el primer hombre respecto a quien tuve que sufrir y avergonzarme de mi patria» (citado en p. 451). Sus biógrafos escriben: «Había pensado abandonar Francia y la encontraba, empeorada, en Bélgica. Una Bélgica a la que le iba a atar el odio» (p. 572).

En Bélgica, Baudelaire había conocido sólo fracasos, tanto en las conferencias que dio como en sus intentos para encontrarse con el editor Lacroix. Se quedó allí, sin embargo, con obstinación, y lo explicó en una carta de la manera siguiente: «Lo mismo en París que en Bruselas o en una ciudad desconocida, estoy seguro de estar enfermo e incurable... me quedo en Bruselas... porque, en mi estado actual, estaría mal en todas partes; luego, porque me lo impuse como castigo» (citado en p. 581).

Los castigos, voluntarios o no, abundaron en la breve existencia de Charles Baudelaire. Cuando era colegial, lo

castigaban sin salir casi todas las semanas por ser muy parlanchín. El mismo año del bachillerato, fue expulsado del Instituto. Castigo fue el viaje que le impuso el consejo de familia dominado por su padrastro Aupick: estuvo a punto de naufragar y, por ende, de morir a los veintiún años durante ese viaje, cuyo destino era la India, y que Baudelaire no quiso concluir. Otro castigo, cuyo estigma llevaría toda su vida, fue la tutela judicial que le quitó todos sus derechos cívicos a los veintitrés años y lo mantuvo hasta su muerte en la constante dependencia económica de su madre y de un notario. Otro castigo fue su enfermedad, contraída de muy joven y que terminó que matarle. Empezó a tomar opio para combatir los dolores de esa enfermedad, y luego llegó la adicción. El pleito y la condena de seis poemas «por realismo» (p. 401) fueron otro castigo, tanto más injusto cuanto que se sabe que Baudelaire había declarado que De Maistre y Poe le habían enseñado a razonar (p. 327) y le habían apartado del realismo (p. 402).

A pesar de tantos contratiempos y obstáculos, Baudelaire supo vivir intensamente, divirtiéndose tanto durante los combates callejeros de la revolución de 1848 como en los cafés y salas de baile y llevando una vida bohemia de dandy, coleccionista de obras de arte y calavera. Sus biógrafos parecen no omitir ningún detalle de esa vida disipada que llevó Baudelaire, amante de la urbe moderna; también mencionan los episodios de su vida galante (pp. 480 y ss.), sus obsesivas deudas, sus numerosas amistades entre los pintores (Courbet, Manet) y los literatos de su época. A pesar de su vida mundana, Baudelaire se pensaba a sí mismo como un poeta «marginal y maldito» (p. 533) y apuntaba: «quiero hacer notar continuamente que me siento como ajeno al mundo y a sus cultos» (p. 540). También anotaba Baudelaire: «Ser un hombre útil siempre me pareció algo muy repugnante». Los biógrafos reproducen varios retratos redactados por sus coetáneos en los que aparece: «siempre delgado, el excéntrico, con su pelo canoso y su cara siempre afeitada, parecía menos un poeta de las voluptuosidades amargas que un sacerdote de Saint-Sulpice. No habiendo perdido la costumbre de jugar al misántropo, se sentaba solo en un velador, se hacía servir una caña de cerveza y una pipa que llenaba de tabaco, encendía, fumaba, sin pronunciar una sola palabra en toda la velada» (p. 476). Otro contemporáneo lo retrata así: «Baudelaire tenía unos modales exquisitos, era un hombre de un estilo perfecto, y al hablar con él se sentía uno ante algo sabroso y fuerte; pero el escritor era silencioso y reservado cuando no conocía muy íntimamente a sus interlocutores, y entonces hablaba poco, expresándose en voz baja, muy despacio, acompasando las palabras, cincelando sus frases y redondeando los períodos. Leía como si oficiara, de manera un poco pomposa, pero con una rara perfección, y era un verdadero deleite oírle leer sus sonetos, de los que algunos son obras maestras de estilo. El hombre ostentaba una fisonomía muy fina, no llegaba nunca hasta la risa sonora y franca, pero su labio estrecho se plegaba en una sonrisa; había en él rasgos del sacerdote y del artista, y un algo extraño e indefinible bastante relacionado con la naturaleza de su talento y con las extravagantes costumbres de su vida» (p. 477).

Una de las extravagancias que pasaron a su leyenda fue el hecho de teñirse el pelo de verde en alguna época de su vida (referido en p. 425), lo cual demuestra que los jóvenes de las últimas décadas, con sus mechones multicolores, ni siquiera hicieron algo nuevo.

Un poeta español, cuyo nombre silenciaré, hace unos años, en una conferencia pública e inédita, se declaraba «franciscano» al comentar que su vida había sido marcada de forma determinante por «varios Franciscos» y «una Francisca». De un modo algo parecido, el autor de las páginas que anteceden no se hubiera decidido a escribirlas si no se hubiera acordado a tiempo de que su adolescencia fue marcada (aunque no de forma tan definitiva) por tres presencias masculinas separadas por varios abismos y que no tenían otra cosa en común sino un azaroso y emocionante nombre de pila: Charles. Puedo ahora confesar a los lectores sus identidades: uno era mi padre, otro el cantante Aznavour, y el tercero, el más importante de los tres, se llama para siempre Charles Baudelaire. En medio del siglo XIX, verdadero siglo de oro de la poesía francesa, luce un enigmático «sol negro» (la fórmula es de Nerval), un poeta genial que otorgó a las bellas letras francesas una dignidad comparable a la que escasos artistas flamencos confirieron al cante jondo al desprender de sus gargantas algunos «sonidos negros»: se trata de Charles Baudelaire fraguando en el laboratorio de su náusea, tal un mago o alquimista auténtico, los más hermosos e inolvidables *sonetos negros*.

Verónica Almäida Mons

«Viva el pueblo brasileño»

El gran novelista Jorge Amado, fiel a una sinceridad y a una grandeza humana poco habituales en los escritores contemporáneos, me comentó en una ocasión que João Ubaldo Ribeiro (Itaparica, 1941) era el más grande de los escritores bahianos de todos los tiempos. Sea o no apasionada la afirmación de uno de los autores brasileños que es candidato al Nobel, lo cierto es que la frescura de lenguaje, el sentido del humor, la sátira y el espíritu épico hacen de João Ubaldo una de las figuras más representativas y originales de la moderna narrativa iberoamericana.

La primera de las novelas publicadas por este escritor bahiano fue una crónica urbana que tiene por trasfondo la ciudad de Salvador y la redacción de un periódico: *Setembro não tem sentido (Septiembre no tiene sentido)* fue editada en 1967, cuando su autor tenía veintiséis años, y es, en palabras de Glauber Rocha que firma la introducción, «un itinerario a la contra, bahiano-polifónico, sensual y agrio». Sus dos protagonistas —Tristaõ y Orlando— deambulan por la ciudad, dialogan desesperadamente y buscan un destino frente a la corrupción política y humana que es una de las señas de identidad de América latina.

Sin embargo es tras la edición de *Sargento Getulio* —publicado en castellano por la editorial Alfaguara— cuando João Ubaldo logra dominar de forma magistral el lenguaje coloquial, el humor, que se tiñe en numerosas ocasiones de negro, y el espíritu épico nordestino con sus bandidos de leyenda, sus capangas y cangaceiros, herederos ambos de los yagunzos que describió Euclides da Cunha en su epopeya *Os Sertões*. Como en otras ocasiones, el escritor itaparicano aprovecha sus recuerdos de infancia para recrear el agreste mundo nordestino con sus personajes, sus desolados paisajes, su sentido de la ética y de la hombría, su machismo rayando en lo sádico y esa extraña simbiosis entre vida y muerte tan engarzadas la una a la otra que se hace difícil separarlas.

En 1974, Ubaldo Ribeiro publica *Vencecavalo e o outro povo (Vencecaballo y la otra gente)*, obra satírica, irónica y destructiva dividida en cinco partes cada una de ellas titulada con el nombre de sus protagonistas, los Santos Bezerra —no hay que olvidar que el primero de la saga es el sargento Getúlio—; Vencecavalo, Sangrador, Tombatudo, Rombaquirica y Abusado. Los primeros son dos caricaturas de políticos nordestinos: Vencecavalo decide abolir la inflación por decreto, siente intensos orgasmos ante un desfile militar y responde a las críticas políticas con coscorrones en la cabeza de los disidentes que, finalmente, deciden no llevarle la contraria «porque daba mucho dolor de cabeza discordar». Sangrador, también cabecilla político, declara ilegal la pobreza e impone un régimen de felicidad obligatoria. Rombaquirica es un médico que propone un control del adulterio a través de la utilización de un termómetro fálico. Al fin el método sirve, porque aunque nunca se obtenga un resultado fiable, ello no impide que dé numerosas satisfacciones tanto al examinador como a la examinada. Abusado es una crítica de la pasión del brasileño por la América de las barras y las estrellas por medio de un investigador que intenta indagar el extraño caso de la aparición de misteriosas cagadas en lugares comprometidos. Por su parte, Tombatudo —héroe cómico del tiempo de los conquistadores portugueses— es quien, con su manía de tirárselo todo y a todos —la traducción al castellano de su nombre sería Tiratodo— como maricón lujurioso e incapaz, llega a destruir la forma de vida indígena para instaurar ministerios como los del «Alto Libertinaje», de la «Putería Aplicada» y de la «Sarna».

Posteriormente ve la luz la novela *Vila Real* (1979), historia de una caravana misteriosa —se trata de una compañía minera internacional— que asola el nordeste bahiano para servir a intereses que ni siquiera son brasileños. En 1981 aparece también una colección de cuentos, *Livro de historias*, obra en la que el autor bahiano recoge los relatos publicados en diversos periódicos y revistas brasileños.

Sin embargo es la descripción de Tombatudo Santos Bezerra, o mejor la visión cínica del conquistador portugués y europeo que representa este personaje, la que logra una deliciosa continuidad en las mejores páginas de *Viva el Pueblo Brasileño*. João Ubaldo cuenta, en una entrevista reali-

zada por el poeta portugués Fernando Assis Pacheco en 1982, que su abuelo materno fue autor de un libro, que fue aumentando con los años hasta convertirse en un grueso volumen, en el que se relataba la historia de la isla de Itaparica. Esta tierra, cuya independencia se adelantó a la del resto del país, perdió su idiosincrasia propia ante la brasileña que representa admirablemente la figura de Macunaíma, el héroe sin ningún carácter, siguiendo la espléndida novela de Mario de Andrade.

Viva el pueblo brasileño es pues una réplica en clave de humor de ese libro que nunca pudo completar el abuelo materno de Ubaldo Ribeiro. Ya desde su primer capítulo el lector entra de lleno en el mundo mágico de este rincón de Brasil donde habitan los espíritus flotantes a la búsqueda de un cuerpo en el que reencarnarse, donde Tombatudo se transforma en Perilo Ambrosio —un cobarde, egoísta, mentiroso, lujurioso y mezquino conquistador europeo—, donde los negros y los indios defienden impotentemente su dignidad humana y su cultura, donde conviven nativos antropófagos, adivinas, esclavos recién llegados de África y dioses de la mitología afrobrasileña con barones portugueses, señores de haciendas, aventureros, poetas aburridos y truhanes. Toda la mezcolanza de razas, civilizaciones, religiones y costumbres se funden en este libro donde predominan el humor negro que tanto gusta al escritor itaparicano, el anacronismo, la crítica de los valores occidentales, la sátira desgarrada y donde, inevitablemente, aparece también la íntima ternura que provoca en el autor la miseria humana y la inocencia de los pueblos primitivos que ignoran la malicia propia de los europeos.

Con más de seiscientas páginas y cerca de un centenar de personajes, *Viva el pueblo brasileño* es, tal vez junto a *Cien años de soledad* o a *Terra Nostra*, uno de los intentos más serios para dar cuerpo a una epopeya americana. Figuras como las del caboclo Capibora, del Barón de Pirapuama —el Perilo Ambrosio o Tombatudo Santos Bezerra—, del canónigo Francisco Manoel de Araújo Marques, de los negros Leléu y Budião, del mulato Amleto Ferreira, de las valientes y decididas hembras de raza africana, Vevé y su hija María de Fe, del pedante e insoportable poeta Ferreira-Dutton y de su tribu de amigos, del militar Patricio Macario y de su hermano, Bonifacio Odulfo, y de tantas otras caricaturas en aguafuerte, todas ellas símbolo y realidad de un Brasil de todos los tiempos y, específicamente, de los parajes de esa costa bahiana, llenan los casi cuatrocientos años que dura el tiempo narrativo de la obra.

Al comienzo, João Ubaldo Ribeiro comenta que «hay pocas almas nuevas, aunque todos los días algunas se crean en la gran sopa cósmica que rodea los planetas y las constelaciones». En definitiva el contenido de esta ambiciosa novela es justamente una sopa inmensa de anécdotas, crónicas y avatares en los que se aúnan hombres y dioses, realidad y fantasía, humor y tragedia: es la historia de una tierra y de un mar en cuyas aguas se refleja todo el continente brasileño.

Antonio Maura

El caballero Kierkegaard

Este libro[1] se construye a partir de las clases que Celia Amorós diera para sus alumnos de la UNED (Universi-

[1] *Celia Amorós:* Sören Kierkegaard o la subjetividad del caballero, *Anthropos, Barcelona, 1989.*

dad Nacional Española a Distancia), y si bien como ensayo se ordena a partir de la pregunta por la subjetividad del caballero: *Kierkegaard,* este trabajo no pierde la estructura de seminario o clase, en que se expresa la inquietud —partiendo de una «cosmovisión» feminista— filosófica, ideológica y hasta psicoanalítica en que el discurso kierkaargadiano se inscribe en relación a la crisis de la idea moderna de razón, y cuáles son los factores históricos, personales y conceptuales, que contextuan y determinan una marca, en este caso acuñada por Sören Kierkegaard, considerado el «padre» del existencialismo.

Resaltan en el texto las reflexiones, a manera de contrapunto, entre el sistema hegeliano, entendido como filosofía especulativa, en lo conceptual, en lo sistemático y en su marco de totalidad, por un lado, con la filosofía de la subjetividad, o como Amorós subtitula: «el adversus Philosophos» o la anti-filosofía, definida como subjetiva, fragmentaria, discontinua y fundamentalmente aforística; puntualizando de qué manera la tensión existencial de un caballero, en tanto sujeto del lenguaje —y de la lengua danesa— conmueve y hace su inscripción a partir del cuestionamiento de las «paternidades» en las cuales está involucrado (Abraham, su propio padre, Schelling, Hegel, la lengua alemana), nombres y conceptos que en relación a una función paterna generan en Kierkegaard una constelación «patriarcal» que Celia Amorós señala constantemente.

Con respecto al medio sociocultural, Amorós lo remarca de la siguiente manera: «La vida de Kierkegaard se desarrolla en una nación no tocada aún por la revolución industrial, que sólo de rechazo experimenta lo que está ocurriendo en el mundo, como la infiltración de la idea de revolución francesa y el bombardeo de Copenhague...» Más adelante: «Parece que la actitud de Kierkegaard con respecto a su patria, su cultura y su lengua era, como tantas cosas en él ambivalente y contradictoria...»

Estos comentarios circunscriben a Kierkegaard en relación a una policausalidad histórico-ideológica que Amorós a lo largo de su trabajo resaltará a partir de los síntomas que signan la crisis «de la impostación genealógica de la razón». Esto determinaría una «sensibilidad» que será interpretada, tanto desde una relectura de la escena de Abraham en el monte Moriah, como por las implicancias de la culpa original, y de qué manera es abordada, sea ésta desde el acto de sacrificio, por un lado, o desde la posición del seductor —caballero que enamora a unas mujeres para luego convertirlas en víctimas— que fascina con su juego por no poder compromoterse con la responsabilidad genealógica.

La ética, la estética y la religión se imbrican en este ensayo con los comentarios sobre su madre-sirvienta, su cuestión del padre, la relación especular padre-hijo, y hacen del «amor cortés» un amor de huérfanos, subrayando la intemperie simbólica en la cual se actualiza un mito andrógino para remarcar cierto fantasma de Kierkegaard que grita en su obra.

Refiriéndose al amor cortés hace una llamada: «No es concebible sin el obstáculo, al no existir obstáculo real alguno —Regina está libre, su familia no se opone como la de Romeo y Julieta— Kierkegaard se constituye a sí mismo como el obstáculo: es la peculiarísima constitución de su subjetividad —no la sífilis como se ha dicho banalizando el caso— la que se opone a la réalización del amor, y acabará por tanto, recreándose en sí mismo como obstáculo y amándose narcisísticamente como obstáculo magnificado». Amorós luego se pregunta: ¿su filosofía... será su teoría estética de la seducción?

Entre la aforía y la presencia del caballero remarca que vivir aforísticamente responde a un estilo, una forma de cofradía, para Kierkegaard: de los *cofrades cosepultos,* «caballeros andantes cuya profesión es la solidaridad con las penas solitarias que vagan por el mundo errantes... estilo de interjecciones en el que las ideas no hacen sino asomar el lomo, pero sin volcarse jamás del todo», y señala que esta tendencia de los cofrades cosepultos se caracterizaría como un ensayo de esfuerzos fragmentarios, o si se prefiere, como un ensayo en el arte de escribir «papeles póstumos», que responde en última instancia al rechazo de Kierkegaard por la definición.

En el caballero de la subjetividad se da una inaccesibilidad de la clave cifrada, el secreto. Amorós es precisa en este sentido y escribe: «La tarea de interioridad a la búsqueda de sentido del texto original de la existencia humana, texto perturbado históricamente y condenado a la cifra, consistirá en la evocación. La verdad será fundamentalmente verdad evocada en la melancolía...» y en este sentido no deja de citar el registro de los objetos perdidos, al cual se remite nuevamente para dar cuenta de «la novela familiar» del neurótico según Freud, la de Kierkegaard según Amorós.

Desde el signo de la paradoja, Celia Amorós hace hablar a Kierkegaard contextuándolo en una novela, «novela familiar», en que las cifras de su genealogía entramada por el *sacrificio,* el padre, la madre-sirvienta, Abraham y la re-

ligión por un lado, hacen contrapunto con la *seducción* como pivote de lo especular por el otro, recreado en las figuras de Fausto y de Don Juan, de lo andrógino, del eco (por lo que quizá no se inscribió en la eficacia simbólica de la ley) y generan en lo peculiar del ambiente danés, del exilio, de la figura de Regine —mujer innominada víctima del amor del caballero—, y de la orfandad del considerado padre del existencialismo, el drama en que se instala su crisis de legitimación genealógica.

Kierkegaard en el llamado manifiesto del existencialismo dice: «La vida se me ha hecho totalmente imposible, el mundo me produce náuseas y me parece insípido, sin sal y sin sentido. Aunque tuviera más hambre que Pierrot, nunca desearía alimentarme con las explicaciones que me ofrecen los hombres. Como el viajero a veces introduce los dedos en la tierra y arranca un puñado para olerla y saber de este modo el país en que se adentra, así yo también suelo de vez en cuando meter mis dedos en las cosas de la vida y el mundo ¡y no me huelen a nada! ¿Dónde me encuentro y hacia dónde me encamino? ¿Qué quiere decir eso del mundo y la vida? ¿Qué significan estas palabras de uso corriente? ¿Quién me ha jugado la partida de arrojarme en el mundo y después dejarme abandonado entre tantas cosas contradictorias? ¿Quién soy yo? ¿Cómo vine a este mundo? ¿Por qué no fui consultado para nada?».

La tensión nostálgica que estalla en este texto es confrontada con los comentarios de Adorno (bastante recurrentes) para circunscribir de qué manera lo extraño de los objetos —puede ser una mujer— generan un utopismo sobrexcitando el nombre, llámese Regine, o la María de la Diapsalmata. Recordemos el corrimiento que Don Juan el Seductor enuncia en relación a María: «Si no te he llamado... era a otra María». Adorno dice: «Se conserva en Kierkegaard en forma utópica y concreta, en el nombre, lo que le viene negado de los objetos extraños». El objeto se desplaza, se da un movimiento metonímico y Amorós agrega una inversión: «Podríamos añadir, niega el nombre —como hace con la innominada— a aquello que encuentra en los objetos familiares».

Nos encontramos nuevamente con una paradoja que es tratada como consecuencia de la ineficacia de la nominación simbólica, que se expresa con una imaginarización del nombre llevado hasta la consistencia de un «fetiche». La repetición nos lleva a pensar en un más allá... en que los «objetos familiares» no reconocidos nos confrontan con lo siniestro. Con respecto a esta inquietud me resulta significativo que Amorós no desarrolle en este aspecto la problemática del *goce femenino*. Sí puntualiza sobre la repetición lo siguiente: «La repetición como paradoja de la fuerza de una impotencia... y de la impotencia de esta misma fuerza —permanente no resolución en el fracaso y en el desgarramiento— pone a la vez un vector centrípeto y un vector centrífugo que la zarandean sin tregua hacia la vida y hacia la muerte; pues si la vida es la tensión y la muerte es el alivio, en Kierkegaard la propia muerte es asumida como tensión, no es la vida lo que se muere, sino que la muerte es vivida».

Es interesante su pregunta por la dote de Antígona: tengamos en cuenta que todo filósofo tiene su Antígona, y en tanto hija de Edipo, y testigo femenino del drama incestuoso, esta figura no representaría lo mismo para Hegel, que para Kierkegaard. Nos dice con respecto a la de Hegel que es «un presentimiento de la esencia ética» y la de Kierkegaard es «la heroína favorita, es como hija, esencialmente estética... en tanto para él es la estética y no la ética lo que lleva en sí la connotación de la inmediatez».

Las resonancias del existencialismo en relación a un punto de vista generacional las enmarca por ejemplo de este modo: «Hegel ha tipificado de antemano el lugar de inserción de Kierkegaard, como figura de la conciencia infeliz, en el sistema como geneología del espíritu universal. Pero Kierkegaard no se dejará colocar en el sistema ni se someterá a la mediación». En su fe de erratas comenta: «Para Hegel entre lo real y lo racional correspondía la mediación entre finitud e infinitud. Al destruir tanto las ecuaciones hegelianas, como las mediaciones que estaban en su base, todo sucede como si Kierkegaard, a la vez que invierte su signo, cruzara su encabalgamiento».

Este conflicto para Kierkegaard, Amorós lo plantea como un drama genealógico: «La paradoja kierkegaardiana es quizás el trasunto de la paradoja patriarcal, propia de una crisis de legitimación geneológica, en la que el hijo se convierte en el confesor del padre a la vez que se prohibe a sí mismo juzgarlo».

Es importante destacar que este ensayo está mirado desde un posición feminista. Esto puede llegar a traslucirse en ciertos comentarios, en que al intentar desde esta concepción metodológica fundada desde una «mirada explícitamente femenina» pueden acallar ciertas frases, en tanto al definirse como miembros de una comunidad (en este caso femenina), puede que los fenómenos de cohesión generen un medio para satisfacer, cómoda y más o menos inofensivamente, las tendencias agresivas, encubriendo la pregunta en relación a la eficacia del lenguaje que signa entre

dos significantes —puede ser el significante hombre y el significante mujer— la representación de un sujeto. Freud a este fenómeno lo denominó «el narcisismo de las pequeñas diferencias».

Por último, la lectura de *Sören Kierkegaard o la subjetividad del caballero* nos confronta, a partir del preciso recorrido de Celia Amorós, con preguntas y posturas explicitadas, que nos permiten una aproximación muy válida sobre las inquietudes que la filosofía, y una mujer —Celia Amorós— enuncia a partir de cierta conmoción contemporánea y la idea de construcción de una cultura no alienada... para mujeres.

Alejandro Sacchetti

«Pero seguía volando desesperadamente»

Ese fue el destino de Oliverio Girondo; el de un viajero que en una esquina de su camino advierte, sorprendido como un niño, que su viaje no tiene un final, que no hay un punto de reconciliación absoluta y que nunca podrá descansar; que en realidad el viaje no tenía otra finalidad que una búsqueda indefinida e interminable. La búsqueda entre las palabras, esos seres milagrosos que trazan un laberinto del que es imposible e indeseable salir.

La obra y la vida de Oliverio Girondo están emparentadas de manera honda y vital con el desarrollo de las vanguardias, a tal punto que resulta difícil hablar de los ismos sin mencionar su nombre. También es conocida su fidelidad a estos movimientos (si es que es necesario hablar de fidelidades y deserciones a las corrientes literarias). Pero a diferencia de otros parentescos, el suyo fue duradero no por fidelidad ideológica sino por necesidad sustancial. Sospecho que parte de la obra y la vida de Oliverio Girondo hubieran sido lo que fueron a pesar y en contra de cualquier vanguardia, si es que hubiera sido necesario. Girondo fue fiel porque no podía traicionar su búsqueda.

En 1922 publica en Francia su primer libro, *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía.* Contó entonces Ramón Gómez de la Serna que cuando recibió su ejemplar tomó el tranvía 8 de Madrid, que era el que hacía el recorrido más largo (del hipódromo a La Bombilla) y comenzó a leer. Cuando el tranvía finalizó su recorrido Gómez de la Serna aún no había terminado el libro. Entonces, supongo que ante el estupor del revisor, pidió un billete «hasta el último poema». No creo que alguna otra reacción fuera más hermana del libro a los ojos de Girondo. La audacia, la alegría exuberante de la existencia, la frescura, la insolencia y la falta de decoro debieron conmover a Ramón Gómez de la Serna entonces, tanto como hoy nos sacuden.

Oliverio Girondo emprendió entonces un viaje en el sentido más literal de la palabra, y a la vez más metafórico. Venecia, Río de Janeiro, Sevilla, París, Buenos Aires, Biarritz son arrasados por su mirada. Era la explosión de un mundo interminable que se abría ante sus ojos, ante su olfato, ante su tacto. El protagonismo de los sentidos, el milagro de la existencia, la inocencia en la mirada (pero una inocencia real, no exenta de crueldad) y el humor, la risa como un instrumento de juicio implacable. ¿Cómo no había de ser irreverente un hombre tan alimentado de alegría e inocencia? Enrique Molina escribió que la obra literaria de Girondo es una «aventura jugada en dos planos paralelos: experiencia y lenguaje, vida y expresión. Comienza por la captación sensual y ávida del mundo inmediato y la fiesta de las cosas. Termina por un descenso hasta los últimos fondos de la conciencia en su trágica inquisición

ante la nada»[1]. A mitad de camino entre lo uno y lo otro Girondo escribía: «El solo hecho de poseer un hígado y dos riñones ¿no justificaría que nos pasáramos los días aplaudiendo a la vida y a nosotros mismos? ¿y no basta con abrir los ojos y mirar para convencerse de que la realidad es, en realidad, el más auténtico de los milagros?[2]. Ese viaje abisal desde la celebración exuberante y sacra de la vida a las profundidades de una herida incurable —«Quiero ulular/ No puedo»[3]— podría haber significado una caída mortal. Partir de una alegría tan desmesuradamente festiva y tener el valor de caminar hacia esa herida universal entre la realidad milagrosa y el hombre podría haber sido el atajo más directo hacia la frustración y el hastío. Pero no fue así; Girondo asumió ese viaje con una dignidad y una vitalidad asombrosas, con la misma fuerza con que se enfrentó al encorsetamiento de la época. Y si pudo no caer en al hastío o en el rencor fue porque su mirada nunca se vació de inocencia. Es verdad que quería ulular y no podía, que estaba «cansado/ por carecer de antenas,/ de un ojo en cada omóplato/ y de una cola auténtica,/ alegre,/ desatada»[4], cansado «de tanto error errante,/ (...)/ de tanta estanca remetáfora de la náusea»[5]. Sin embargo, a pesar del cansancio, el mundo y el lenguaje no perdieron su calidad de milagro: «La gente dice:/ Polvo,/ Sideral,/ Funerario,/ y se queda tranquila,/ contenta,/ satisfecha./ Pero escucha ese grillo,/ esa brizna de noche,/ de vida enloquecida»[6]. Su inocencia y su perplejidad ante el hecho cotidiano, pequeñito, a veces escondido y secreto, de la vida quedaron intactas. Es ese empeño de inocencia descubridora lo que da sentido y hondura a su cansancio, a su búsqueda, a su lenguaje y al destino de su viaje. Porque Oliverio Girondo, que nació en el año 1891 en la ciudad de Buenos Aires, vestido de gaucho, o más vanguardista que el mayor de los vanguardistas, fue un hombre agradecido, humilde ante el milagro de la vida y el lenguaje y, sobre todo, un hombre que supo hacer de esa humildad una celebración permanente.

Todas estas palabras vienen a ser también una pequeña celebración, ya que la «Colección Visor de Poesía» y el Instituto de Cooperación Iberoamericana (en colaboración con la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía)[7] acaban de publicar una nueva antología de la obra poética de Oliverio Girondo, en edición de Trinidad Barrera. Precedido de una breve pero intensa introducción en la que la autora hace un análisis de la personalidad poética de Oliverio Girondo, y la sitúa sociológica y literariamente en el contexto de la época, el criterio de selección ha sido el de dar una visión lo más amplia posible del desarrollo de esta vital obra poética. Si bien hay que señalar que *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* y *Calcomanías* se encuentran recogidos íntegramente. Este fue el punto de partida y en ellos se encuentran fidelidades que Girondo no abandonaría nunca, fidelidades en las que ahondó y creció. Enrique Molina apunta que la obra de Girondo es una obra con culminación, con un último libro en el que los elementos de sus libros anteriores «se transfiguran a la temperatura del fuego central»[8]. Considero que esto es una realidad en cuanto a la aventura lingüística de Girondo, pero tengo que mostrar mis preferencias por *Persuasión de los días*, libro en el que considero que se conjugan de manera estremecedora y armoniosa el pálpito poético, el vómito comunicativo, el escalofrío de las horas y la conciencia más honda del viaje emprendido, todo ello apoyado en el necesario desgarramiento del lenguaje. En este sentido, la antología de Trinidad Barrera tiene una clara vocación de ecuanimidad, dando al lector la propia libertad de elección. «La personalidad de Girondo es la del mercurio»[9]: cambiante, escurridiza, brillante, pero con ese brillo de abismo que posee el mercurio, hijo del milagro del ritmo de la naturaleza y la vida.

Guadalupe Grande

[1] *Enrique Molina:* Oliverio Girondo. Obras completas. *«Hacia el fuego central o la poesía de Oliverio Girondo», p. 10. Edit. Losada. Buenos Aires, 1968.*

[2] *Oliverio Girondo:* Obras completas. Ibid. *p. 191.*

[3] *Oliverio Girondo:* Viente poemas para ser leídos en un tranvía, Calcomanías y otros poemas, *p. 136. Edit Colección Visor de Poesía-ICI. Madrid, 1989.*

[4] Ibid., *p. 151.*

[5] Ibid., *p. 190.*

[6] Ibid., *p. 149.*

[7] *Dentro de esta misma colección de poesía podemos encontrar los siguientes títulos publicados hasta el momento: Martín Adán:* Antología *(edición de Mirko Lauer). Roberto Fernández Retamar:* Hemos construido una alegría olvidada. Poesías escogidas 1949-1988 *(edición de Jesús Benítez). Raúl González Tuñón:* Antología poética *(edición de Héctor Yánover). Nicanor Parra:* Chistes para desorientar a la policía poesía *(edición de Nieves Alonso y G. Treviños).*

[8] *Enrique Molina,* Ibid., *p. 14.*

[9] *Trinidad Barrera,* Ibid., *p. 7. «Oliverio Girondo o el perfil de la vanguardia».*

Las plumas del fénix*

«... Pues la literatura, la tradición literaria, se encuentra muy profundamente engranada en la experiencia práctica; más aún: contribuye en medida sustancial a organizar la vida en sociedad mediante los oficios de la imaginación, ya que ésta, operando en diversas vías, establece tanto los mitos colectivos portadores de valoraciones reconocidas y acatadas por el grupo, como los dechados de humanidad a que cada individuo pretende ceñirse (...)»

Lucidez y apasionamiento conviven en este libro modélico en el que el magisterio no renuncia a la crítica, y el comentario se solaza ante el logro del arte literario y enjuicia, al mismo tiempo, sus alcances en el tiempo.

Los ensayos de *Las plumas del fénix* reconocen la trama compleja que se nutre de la voz del crítico, del esteta y del historiador. Compuestos a lo largo de un cuarto de siglo —desde 1960 a 1983—, al centrarse en figuras señeras de la literatura en lengua española, examinan, en verdad, seis siglos de historia literaria. Pues no rehuyen la consideración de los textos y su repercusión en la historia de la literatura, como condensación de las múltiples experiencias comunitarias, por su trascendencia simbólica en tanto que protocolos indicadores de su tiempo y decurso.

Los autores y los textos, de representatividad reconocida por el conjunto de los estudiosos del hispanismo, constituyen el ápice de su época por la densidad de significaciones que la aluden cuanto por la calidad estética y la búsqueda ejemplar de la forma que les otorga su perdurabilidad. Hacer historia de la literatura desde el examen de los textos nos permite atisbar el horizonte social y estético que los impulsa, su peculiar manera de valorar y enjuiciar la tradición literaria, su proyección, sus alcances; es el intento de fundar otra vez por la lectura —de ratificar— esa representatividad.

Podemos advertir en estos ensayos algunas preocupaciones permanentes, que los atraviesan y vuelven evidentes ciertos interrogantes que conciernen a la literatura en general: la que recae sobre la novela y las modalidades de la prosa, la relación entre la autoría y la obra, la modernidad, el valor estético de la palabra y la índole transubstanciadora del arte. También es constante el intento de comprensión de las estéticas epocales y la inflexión particular que cada autor les presta. Y, muy especialmente, el sentido de las búsquedas específicas, a través de las poéticas y los núcleos ficcionales que vertebran las diferentes producciones.

El Lazarillo y la picaresca

Ayala considera y desbroza la cuestión del autor y del género en el *Lazarillo de Tormes*, que surgen de la autobiografía fingida y la parodia, la novela picaresca y su capacidad inclusiva de diversos géneros, la creación del pícaro, tipo rebosante de energía, conciencia activa que se complace en la negatividad del héroe. Nos entrega en su ambigüedad y en el relativismo de los valores un anticipo de la novela moderna, la que Cervantes crearía definitivamente unos años después. El camino del hambre progresiva que da unidad a los tres primeros tratados, y del cual emerge el pícaro, desemboca frente al amo más indigente, el altivo hidalgo, en una mayor complejidad de relaciones. El mundo ciego y avaro que ha conocido a través de los dos primeros amos, se amplifica frente a los valores superiores del escudero. Matizada, compleja e inestable se torna la relación entre amo y criado, como inestable, intrincado y variado se torna el mundo: la variedad, la perspectiva múltiple, la ambigüedad del gesto y el relativismo ético informan un universo distinto, el que Cervantes desarrollará al máximo. Esta tesis de la novela moderna, la de que el mundo múltiple impacta al sujeto que lo vive de manera problemática y acerca el lector al personaje por un proceso de identificaciones y rechazos, responde a inquietudes teóricas reconocibles en la mayoría de los estudios críticos contemporáneos sobre la novela. Francisco

* *Francisco Ayala:* Las plumas del fénix. Estudios de literatura española. *Madrid, Alianza Editorial, 1989.*

Ayala, en su extenso estudio redactado en 1960, *—El Lazarillo y la novela picaresca—* halla en la obra anónima y en las que la siguen en el tiempo, el indicador fehaciente del inicio del mundo moderno y su expresión literaria.

Cervantes y la novela

Más allá y más acá de los ingentes estudios eruditos sobre la obra cervantina, le interesan las condiciones culturales de las que emerge: el espíritu renacentista del autor, disidente respecto de la cultura oficial de la España del siglo XVI. El conflicto de las ideas y concepciones estéticas de la élite europea y la realidad española, del racionalismo crítico y el ambiente generado por la contrarreforma, ocasión de la desconcertante y contradictoria convivencia de los ideales periclitados de la nobleza medieval y los de la nueva realidad de la España de entonces, resistente a la ética burguesa, indócil e inorgánica aún frente al advenimiento de los nuevos valores. Es la fisura interna del español, por el fracaso de la empresa contrarreformista del espíritu contra la razón, la que instaura la doble legalidad —español/ europeo— de la escindida conciencia española. Este drama, vivido intensamente por los intelectuales de su tiempo, que podemos reducir sumariamente a la formulación contrapuesta humanismo/nacionalismo, conforma una disensión significativa que prontamente se expande a la sociedad española en su conjunto. Los ideales de la antigua nobleza inferior en desgracia, con su armónico código ético, al colisionar con la disolución y la inorganicidad de la nueva situación social, dotan de energía permanente al mito del Quijote. Supera el grotesco en el que habría caído de no mediar aquella elevada manera de mirar el mundo en retroceso, vencida por la modernidad, y postula el humorismo trascendente que caracteriza globalmente a la fecunda obra de Cervantes.

La pluralidad de actitudes, los espacios y géneros diversos, covergentes en el tiempo absoluto que inaugura la modernidad, explican la posición central que ocupa el *Quijote* en el conjunto de las letras occidentales:

> (...) el nuevo arte de hacer novelas introducido por Cervantes, la revolución que él llevó a cabo, no está basada en eliminar y hacer tabla rasa, sino al contrario, en utilizar, absorber y transformar todos los elementos de la tradición literaria de que disponía, para obtener así un producto de superior riqueza.
>
> Esta técnica de composición a partir de enfoques dispares y en principio incompatibles culminará en la primera y segunda partes del *Quijote;* (...) La realidad ha sido abordada en ellas desde una multitud de ángulos distintos, es decir, partiendo de la visión y elaboración, a que los distintos 'géneros' la habían sometido: el 'realismo' de la línea Celestina-Lazarillo, la novela de caballerías y la pastoril, la de aventuras y morisca, la italiana, el cuento de origen oriental, Homero y Virgilio, el poema heroico-burlesco, el teatro romano y el español contemporáneo, etc. Y con esto se logra proyectar una imagen polifacética de la vida humana, que escapa a cualquier encuadre y se afirma siempre de nuevo como impredictible, reapareciendo por detrás de cada configuración literaria. Haber conseguido esto poniendo a contribución precisamente los clichés literarios es el toque de la genialidad cervantina. Su obra está cargada de sutiles alusiones librescas, y en la vida de sus personajes entra por mucho la experiencia del contar y los varios estilos del cuento. No pretenden ser ajenos a la tradición literaria, sino que la asumen y, al hacerse cargo de ella, la rebasan. (pp. 153-154).

La «inagotable combinación de estilos tradicionales», el «continuo juego de referencias vitales a la literatura pretérita y presente», hacen del *Quijote*, claro está, un libro de libros, como se lo ha llamado, inicio de la modernidad, basamento de las construcciones literarias, modelo y cantera inagotable de búsquedas, cifra de nuestro tiempo histórico. La novela, por Cervantes y desde Cervantes, existe como tal.

Porque a partir de esa diversidad, anclado en ella, la trasciende para crear la realidad ilusoria del tejido de relaciones humanas combinando diversos ámbitos imaginativos que hasta el momento parecían inconciliables:

> (...) La famosa ambigüedad cervantina, que empieza con los nombres, nos pierde en un laberinto de espejos por el cual nos deslizamos en pos de una realidad siempre elusiva...
>
> Esta visión de la realidad que Cervantes tiene y nos comunica, como un algo incierto que nuestra mente se esfuerza por apresar, comprender y someter a razón, está artísticamente servida por recursos muy variados, pero en primer término por la sabia combinación de espacios poéticos diversos que nos hace saltar de uno a otro con los personajes de ficción, y presta a éstos un relieve del que carecerían si estuvieran encerrados en una forma homogénea y fija (...) (p. 162).

Quevedo y la autonomía del arte

Si la obra de Cervantes da pie a esta rica reflexión sobre el arte de novelar, la de Quevedo propicia la de la autonomía del arte. La máscara, el disfraz, la densidad de un lenguaje que invariablemente incomoda y extraña al lector, atraen la mirada de Ayala sobre el legendario «pájaro raro», su ingenio descomunal, sus excesos. El pudor, la vergüenza, la espiritualización de nuestra condición de «triste carne enferma», la pujante naturaleza, la miseria físi-

ca, en suma, delatan al autor. La aniquilación de la compostura, la deformación que lo sitúa en el linde de la morada de lo cómico, la amenaza de lo grotesco, no son sino exarcebación de «su dolorido sentimiento de la miseria propia». Es entonces «el pudor acosado» el que gobierna las nutridas construcciones imaginísticas, que da su tono peculiar a la elaborada creación, notable esfuerzo de espiritualización de los impulsos.

Calderón y la estética barroca

El realismo y su singular tiranía sobre creadores y críticos merecen su atención y el desmenuzamiento del juego de convenciones de que se nutre. A propósito de *La vida es sueño* y el barroco literario, que para Menéndez y Pelayo no era sino una suerte de extraña intriga, «pegadiza y exótica, que se enreda a todo el drama, como una planta parásita», Ayala esgrime algunas de sus más lúcidas afirmaciones. La visión pedestre y limitada que condena al arte barroco y a su rica simbología y genera una serie de malentendidos cuyo influjo padecemos todavía.

Galdós, el realismo y la novela

Del mismo modo, la detracción de los noventayochistas del estilo «descuidado» y el espíritu «vulgar» de la creación galdosiana, se le aparecen como propios de una búsqueda estética diferente, que pondera las excelencias de la prosa artística y una concepción del arte que privilegia las singularidades. La aspiración a la totalidad impulsa al novelista más allá del popularismo y del costumbrismo hacia la actitud analítica de la realidad social, su historia, sus clases medias, sus conflictos menudos y los grandes dramas personales y colectivos de su tiempo.

Los del 98, hostiles frente a la sociedad burguesa, esgrimen una actitud neoromántica de base nihilista, que orienta el vituperio de lo «vulgar». Rechazan el realismo, teoría estética consecuente con el positivismo burgués, proclaman el refinamiento en el arte y la expresión, en pos de la aristocracia espiritual del arte. Pero la funcionalidad de la novela burguesa convierte al novelista en director espiritual de almas, luego de la crisis de la cristiandad y el advenimiento de la modernidad. La laicización de la vida, la democracia política, ideales burgueses decimonónicos europeos, hallan en la novela y en Galdós en las letras españolas el cauce idóneo para su expresión.

Unamuno y la novela

Íntimamente relacionada con la crisis religiosa de la modernidad, la novela, relato imaginario en prosa, afanosa, vocacional intérprete de la vida humana y su sentido, se desarrolla plenamente en la era burguesa. «Dirigirme a la íntima individualidad, a la individual y personal intimidad del lector de ella, a su realidad, no a su aparencialidad», decía Unamuno en el prólogo de sú *Amor y pedagogía*. La novela moderna no quiere transmitir la visión de la existencia propia del mito y conservada por el folclore; ni de ejemplarizar según un código de conducta. Su sino es escrutar el sentido de la vida e invitar al lector a participar de esa indagación.

Los tratados sistemáticos sólo pueden capturar en sus redes pajaritas de papel; nunca la «palpitación viva» de la existencia; ello sólo cabe a la novela, en pos de «la esencia del sueño y con ello la esencia de la vida». En las antípodas del naturalismo zoliano, que pretendía hacer ciencia de la novela, el pensador español busca en la fantasía, en el ensueño, en las «palpitaciones» de la existencia, el sentido. Con lo cual la sitúa en un plano superior, pues posee la aptitud de alcanzar el conocimiento a través de la intuición. Ello constituye una nueva dignificación de la novela, criptograma que alberga el arcano del destino, respuesta a los interrogantes esenciales, simbología que se prodiga en voces y actos, «en un despliegue infinito y monótono como el movimiento del mar».

Azorín, Valle-Inclán, Machado

El fondo ácrata que sostiene la figura literaria de Azorín, en un todo concordante con el ambiente en el que creciera y se formara, derivando hacia el cinismo hedonista del escritor maduro, a la «perforación nihilista de la realidad visible que la vacía», producen el legado estético de las sensaciones, impresiones y percepciones, única esencia de un mundo que para el escritor carecía de sentido,

recurrencias que afirman o quieren afirmar su visión de las cosas.

Como Quevedo, Valle-Inclán incorpora su figura a la obra, la funde con ella y la consolida. Deliberado, intensamente cultivado, su gesto privado crece y se transforma en atuendo, máscara, actitud siempre reconocible, ligada sustancialmente a su yo poético. La estilización modernista, su fe en la musicalidad de la palabra, el brillo de los colores y el exotismo que busca en lo vago y lejano el ensueño, favorecen su elección de la época carlista antes que a su propia época. Después, el esperpento le permite ridiculizar los perfiles de una realidad que para él no es sino grotesca. En el tránsito del modernismo al esperpento expresionista muestra su irreductible vocación estética, su voluntad marcadamente transustanciadora, radicalmente artística. Francisco Ayala, como ya antes Ortega, ve en la máscara el rostro y en el rostro, la máscara, en la extravagancia y el gesto llamativo, en su mordacidad e ingenio, en su acopio de elementos provenientes de la tradición literaria, esa voluntad delatada, transparente.

El entrañable ensayo que el autor de este libro dedica a Antonio Machado —«El poeta y la patria»—, se enfrenta a la conmoción que entre todos los destinos produce en nosotros el de los poetas. Es su exigencia de libertad, la depuración de los sentidos humanos, la «honda palpitación del espíritu (...) en respuesta animada al contacto del mundo».

La meditación y la emoción lírica, asociadas con la visión científica y la religiosa tradicional, las ideas y las creencias, lo libresco y lo vital, lo intelectual y lo metafísico, conviven en Machado. Y esta convivencia que revela su complejidad y le otorga la «hondura» celebrada por sus biógrafos y críticos, muestra también su modernidad: Bergson y las corrientes del pensamiento de su época, como el lastre antipoético pero significativo de la experiencia vital, se incorporan subjetivizándose en la vivencia del poeta.

Ortega y la crítica

Don José Ortega y Gasset, figura indiscutible en la historia de la crítica literaria, nos brinda en sus primerizas *Meditaciones del Quijote* un libro maduro. Al estudiar los recursos de Cervantes, advierte que la crítica, destinada a dotar al lector de «un órgano visual más perfecto», enseña a leer. España, tierra «de los antepasados» que «forman una oligarquía de la muerte», debe ser rescatada de la superstición, como lo hiciera Cervantes en su libro capital. Las *Meditaciones* quieren desentrañar su estilo que se le aparece como clave del destino español, y lo lleva a plantearse la cuestión del género en relación a las diferentes épocas, descollando en la nuestra la novela, preferida de los lectores. Sus sugestiones y análisis, que brotan de sus preocupaciones filosóficas e intelectuales en general, promueven el estudio de cuestiones capitales como el distingo de la épica y la novela, el personaje y el escorzo o profundidad vital, perspectivismo que señala el ángulo del creador y el de los entes de ficción. Afirman el concepto del arte y su función poética cuando ingresa en la esfera de reabsorción de lo ideal. De la figura del pensador español, Ayala traza un retrato admirativo y afectuoso, por su lucidez y aptitudes proféticas, por la cordial acogida que le dispensara en la tertulia de la *Revista de Occidente.*

Pérez de Ayala, Azaña

La distancia irónica con relación a su propio mundo imaginario, su evidente propensión hacia lo discursivo y la exposición de las ideas, dotan a sus novelas-ensayos de una indiscutible calidad intelectual. Emparentado con los del 98, Pérez de Ayala inserta en sus creaciones novelescas verdaderos ensayos deslindables, que señalan la apertura de la novela, en cuya historia se hallan variaciones sorprendentes. El ensayo de Francisco Ayala, de 1980, constituye una invitación al examen de sus singulares recursos narrativos, cuanto de las particularidades de su pensamiento, que incorpora a su trama.

En Azaña valora al ensayista y la eficacia revolucionaria de su oratoria, su elaboración del discurso moderno, definitivamente alejado de las tradicionales florituras castellanas.

Pedro Salinas y José Bergamín

En Salinas, el ensayista riguroso nutre al poeta y profesor, aumentando el valor de sus intuiciones poéticas y ofreciéndole apoyo sólido al enseñante. Como en todos los casos, Francisco Ayala profundiza los lazos entre las diferentes facetas creativas, advirtiendo sus conexiones, insistien-

do en su complementariedad. El intelectual, el didacta y el artífice se implican, suman y no restan, como querrían hacernos creer las valoraciones de cuño romántico a propósito de la creación literaria. El sabio no niega al poeta, quien posee una sensibilidad y un conocimiento empírico acerca de los procesos creadores que no deben desdeñarse.

La actitud crítica es preciosa: ella desbroza los productos culturales para ofrecernos lo oculto y lo desconocido. El verdadero intelectual es un bicho raro que se opone a lo establecido. Bergamín lo era, no de manera escandalosa, como Unamuno, sino extravagante y sutil. Su exilio, el duro precio de su integridad moral.

Borges

Su ironía se torna sátira mordaz en *El Aleph.* Su destreza, soberbia. Su tema esencial, la intuición del universo y de la eternidad. En la sátira literaria, como lo es este relato, vincula la erudición con su fecunda, densa imaginación: así consigue otorgarle la aptitud de producir placer estético en el lector.

En la presentación efectuada en la Universidad de Chicago en marzo de 1969, Ayala destaca las excelencias de la creación borgeana y su reconocimiento internacional, desde Francia a USA. Pone el acento en el modo de leer a los creadores hispanoamericanos desde el centro occidental: Borges cumple el imperativo de ser hispanoamericano sin que se le note. Los franceses lo leyeron sin dificultades. Borges pudo ser igualmente francés o inglés. Sin embargo, un recuento de sus temas y escenarios, de sus tipos y conflictos, nos lleva hacia la Hispanoamérica tradicional, pues emplea los mismos materiales que los regionalistas. Pero universaliza a sus criaturas: sus problemas adquieren importancia ética y trascendencia metafísica, ponen el acento en la incierta condición humana y en la intuición de la esencia del universo. Las variaciones narrativas que encarnan estas obsesiones no hacen sino ofrecer con luces nuevas las mismas preocupaciones

Fiel, sobrio, honesto, Borges no hace concesiones a los reclamos de «esperadas mercaderías de lo popular y pintoresco». La falta de preocupaciones sociales enunciadas directamente acaba por conformar el perfil de una literatura que no se acostumbra a justificar como hispanoamericana. Pues esta región tan descuidada y tan necesitada de estudios serios, cae bajo el acápite de lo pintoresco y lo exotista, excita sueños turísticos o promueve irredentos anhelos de producir reformas sociales.

Como Salinas, el poeta Borges incorpora su saber, su reflexión sobre el proceso creativo: la intuición lírica no puede separarse en él de su pensamiento. Del mismo modo, la riqueza de su creación es suma y no resta: Ayala se reafirma en su concepción del hombre-creador unidimensional. Concepción que implica la de la universalidad del saber, la denegación de aporías y compartimentos estancos, y una profunda fe en el hombre total, criatura perfectible y entrañable. Y que se dirige sistemáticamente, pertinaz e implacable, contra el abaratamiento de la crítica literaria y su funcionalidad, contra el triste olvido en el que ha caído la vocación de saber y la fe en la vida humana.

El humanismo de Francisco Ayala es indudable, su pasión por las creaciones del espíritu, su deleite en el análisis y su amor al conocimiento, nítidos, claros, reconfortantes. Consuelo de los estudiosos en esta era bárbara, en la que la imagen parece ahogar a la palabra y rechazar el pensamiento, el libro de Ayala es imponderable: no solamente respiro, sino también promesa de futuro:

> Ahora bien, hay gentes que, cosa extraña, parecen creer que la literatura, la poesía, no tiene nada que ver con la mente racional ni con ninguna especie de pensamiento, gentes que desconfían del escritor articulado como si perteneciera a una especie peligrosa. Puesto que Borges ha sido dotado con las bendiciones de una perspicacia implacable complementada por el vigor discursivo, esa escuela de crítica levanta contra él de vez en cuando la objeción de que es —siempre lo mismo— «un intelectual» (...) (p. 621).

Mallea

Todo escritor auténtico tiene un tema, como una personalidad, un acento, un tono, huella indeleble de su singularidad.

> (...) como la reacción cardinal del hombre frente al mundo, su problema, la interrogación que desde el fondo del alma dirige al Universo. (p. 625-626).

Desde 1926, fecha de la publicación de sus *Cuentos para una inglesa desesperada,* el tema de Mallea no es sino el del ser de su nación, al cual trata de alcanzar tanto a través de caminos pasionales como intelectivos. Seleccionando lo significativo en las ficciones y en los ensayos, las ideas, las formas contienen el impetuoso afán constante.

Y —delicadeza de Ayala— no interesa tanto el juzgar esa pasión argentina, como llamar la atención sobre su importancia. Las preocupaciones de Mallea y demás creadoras y ensayistas de la generación del 40, que hacen de la esencia de lo argentino y su trascendencia centro del debate generacional, se agotan con la década. El nacionalismo es, pues, preocupación de este ensayo en el cual Ayala condensa su lectura de un Mallea preterido por los tiempos pese a la calidad artística de su prosa.

Carpentier

Su visión del mundo se le aparece conservadora, reaccionaria, negadora del progeso, eco de la concepción nietzscheana del eterno retorno inmovilizador de la historia. Carpentier se emparenta con los noventayochistas como Azorín: ambos «ven la peripecia humana como un girar en incesante retorno sobre el fondo de la eternidad».

En *Viaje a la semilla*, en *El acoso*, como en *Los pasos perdidos*, el tiempo se dilata, se contrae, se revierte, con un virtuosismo artístico estimado unánimemente por la crítica. Es en *El siglo de las luces*, redactada en Venezuela, antes de su posterior incorporación a la revolución cubana, donde la anulación del tiempo en virtud de su circularidad, quiere representar la futilidad de los empeños humanos. Y la crueldad de una historia cuyo designio carga a las espaldas de la ideología del progreso la tarea de impedir su marcha. Pesimismo que impregna la novela, en esto estoy de acuerdo con Ayala, pero que al contradecir el postulado que preconiza revierte en situaciones de gran dramatismo. Y que posee virtudes evidentemente estéticas, claro está, pues de esta paradoja extrae la novela su aliento épico y su carga de deseos.

Francisco Ayala lo admite: es una novela que rezuma esplendor, suntuosidad, sensualidad claramente barrocas, como contrafaz espesa de las racionales luces. Transmutación apreciable, claro está, y que le otorga su reconocida densidad significativa.

Enriqueta Morillas

Revel y las ideologías

Entre las actitudes más antiguas que han determinado la conciencia del hombre, la mentira cuenta con un lugar central. Aunque la inercia nos llevaría a pensar que la tendencia intelectual común en el hombre es la búsqueda de la verdad, los hechos nos demuestran que, en cuanto este conocimiento va más allá de lo meramente especulativo, el conocimiento se transforma para adecuarse dentro de lo que, modernamente, se llama ideología. Pero incluso en comportamientos intelectuales que nada tienen que ver, aparentemente al menos, con lo social, esta fascinación por mentirse encuentra la manera de aparecer para responder a demandas humanas que están más allá del afán de conocimiento. Como ejemplo me viene a la memoria el caso de Kepler y su concepción geométrica del universo: para que todo se cumpliera según su visión del mismo, el célebre sabio cometía unos leves pero suficientes errores de cálculo con el fin, inconsciente, de que todo encajara. Dar la razón a la razón parece en ocasiones un acto de prudencia psicológica frente a la amenaza de los hechos. En el fondo de esta contumaz necesidad se han encontrado causas de orden psicológico nada desdeñables, y síntomas morales que señalan una enfermedad perversa y epidémica: el maniqueísmo que, en el fondo, consiste en una negación de los unos a través de los otros, sean cuales fueren, éstos o aquéllos, los depositarios absolutos del bien o del mal. El libro de Jean-François Revel, *El conocimiento inútil*[1] se inserta dentro de una corta pero ejemplar corriente de obras que tienen por tema —aunque no siempre central—

[1] *Jean-François Revel,* El conocimiento inútil, *Edit. Planeta, Barcelona 1989.*

la crítica de las ideologías. Al leer este libro de Revel es fácil, y necesario, recordar *El opio de los intelectuales*, de Raymond Aron, que se ganó en su tiempo un buen lugar en el *index* de los comunistas y de la «izquierda» más intolerante. Entre los autores de nuestra lengua hay que recordar a Octavio Paz con *Corriente Alterna, El ogro filantrópico* y, más recientemente, *Tiempo nublado*, obra esta última que le ha valido anatemas y marbetes por parte de la izquierda, más propios de una iglesia que defiende la inmunidad de sus dogmas que de intelectuales libres. No otra cosa le sucedió a Aron y, desde hace ya algunos años, a Revel, al que los más oficialistas del marxismo despachan con el epíteto de nueva derecha. Este término sirve para clasificar a alguien, pero no para discutirlo ni entenderlo.

El libro de Revel desmantela, con una documentación sobre todo periodística, sin olvidar la televisión y los libros más puntuales, lo que él no duda en llamar la gran mentira de los intelectuales de nuestro siglo: el ocultamiento de los hechos, el olvido de unos acontecimientos por otros, y más exactamente, la manipulación de los hechos y las ideas para supeditarlos a una concepción previa. Revel acusa a la ideología de esta triple dispensa: «dispensa intelectual, dispensa práctica y dispensa moral». Al eximir «a la vez de la verdad, de la honradez y de la eficacia» se comprende que haya gozado «del favor de los hombres desde el origen de los tiempos». Al aplicar leyes generales, la ideología se niega a ver los sucesos como particularidades. No viene de los hechos sino que se impone, tergiversándolos. El libro de Revel es pródigo en ejemplos. Citaré dos: el caso de la defensa a ultranza por parte de la izquierda radical de la colectivización de la agricultura, como son los casos de la URSS, China, Vietnam y Cuba (añado por mi cuenta el caso de México en tiempos de Cárdenas, que fue un verdadero desastre); sin embargo donde ha funcionado de verdad la agricultura, con amplios excedentes, ha sido, en el último tercio del siglo XX, en América del Norte, Europa Occidental, Australia, Nueva Zelanda y Argentina, lugares obviamente capitalistas. El otro ejemplo es el de la nacionalización de la banca que forma parte de la inercia del socialismo. Sin embargo, los casos de Alan García en Perú, López Portillo en México y Mitterrand en Francia han demostrado, a pesar de ellos mismos, que la nacionalización lleva a la bancarrota al país, y que una situación de crisis tiene otras opciones que el control absoluto, estatal, del dinero. Pero antes de referirnos a algunos de los puntos de este deslumbrador libro, quiero volver sobre el concepto central que vertebra la obra de Revel: la ideología.

Entre nosotros, el concepto de ideología ha sido utilizado por la izquierda, sobre todo, para definir un pensamiento político que partiendo de la realidad trata de transformarla en parte o en todo. Frente a este proyecto de definición que forma parte del ficcionario político más que del diccionario, los más ortodoxos señalaban el enemigo de la ideología: los partidarios de la despolitización, «representantes de grupos en el poder que temen que de las ideologías puedan salir las oposiciones»[2]. De manera contradictoria, la ideología opera de forma opuesta a como nos lo mostraba el marxismo: gracias a su pasión por la abstracción se convierte «en un sistema explicativo global» (Revel), basado en la observación de hechos parciales seleccionados por la lógica que alimenta el *sistema*. Porque a pesar de su debilidad por la abstracción, la ideología tiene una dimensión activa: se propone como una transformación de lo social e incluso, si es necesario, como una destrucción y remodelación del mundo con el fin de que todo coincida con el equilibrio de su abstracción. Como es una explicación global, no puede soportar que se le quede algo fuera: o lo absorbe o decreta su inexistencia; lo que no puede ser es *otra* cosa. ¿No es significativo que las grandes dictaduras de este siglo, las de corte comunista, hayan cerrado sus fronteras como si se tratara de grandes feudos? Además: han lograrlo que el fantasma de esos feudos recorra el mundo con el deseo bien explícito de convertir el orbe en una aldea feudal. No olvido a las otras dictaduras, las fascistas, y sus crímenes, pero esta manera de acuartelamiento no forma parte determinante de sus señas de identidad: todos hemos podido ver por televisión, desde el año 73, la represión de Pinochet sobre el pueblo chileno, con no poco riesgo, es cierto, de los periodistas, y lo mismo ocurrió en el exterior respecto al franquismo. Esto no hace elogiables a estas dictaduras, las hace simplemente distintas, pero esta distinción es significativa. Revel habla de «fidelidad abstracta a la ortodoxia, incluso si la "praxis" debe sacrificarse a ella», y con ello introduce un elemento de observación importante: no todo el que actúa de una manera ideológica podría dar razón de su ideología. Como escribía Paz hace tiempo, se jura sobre *La Biblia* o sobre *El Capital*, pero pocos leen esas obras. La fidelidad es abstracta, es heredera de la religión. Y gracias a ello se produce lo que Aron llamó «sustitución de los hechos por los dog-

[2] *Eduardo Haro Tecglen:* Diccionario político, *Planeta, 1974; ver voz Ideología, y, como ampliación, las voces Intervención, Imperialismo, etc.*

mas». De aquí que, como nos muestra Revel, se hayan aplicado los términos Revolución y Capitalismo no como correspondientes a unos contenidos históricos reales sino a grades abstracciones comulgadoras o anatemáticas.

Todos estamos expuestos (unos más que otros) a esta debilidad intelectual, práctica y moral. Revel, con un valor poco habitual, levanta de la memoria de nuestro siglo muchas de las posturas y opiniones de intelectuales destacados, científicos, artistas, etcétera. Mencionaré algunos bien conocidos: los juicios pacifistas de Russell ante la posible invasión de Inglaterra por Hitler, las opiniones políticas de Einstein y, las más cercanas, de Sartre. No todos los casos fueron iguales: Sartre dio muestras de una inteligencia política mayor y fue capaz de reconocer sus errores; pero el juicio de Revel es duro: los intelectuales del siglo XX han sido los grandes escamoteadores de los hechos. Sí y no: han sido también sus reveladores, y contamos a él entre ellos. Sin embargo, es difícil no asentir con pesimismo ante este párrafo: «La *libido sciendi* no es, contrariamente a lo que dice Pascal, el principio motor de la inteligencia humana. No es más que una inspiradora accesoria, y en un número muy reducido de nosotros. El hombre normal no busca la verdad más que después de haber agotado las demás posibilidades». De haber agotado el reino de la mentira, que nada tiene que ver con la fascinación de la mentira de Arnoldo Liberman que opera en el campo de las compensaciones de la sensibilidad frente a las limitaciones innúmeras de la muerte[3].

El conocimiento inútil se extiende sobre otros temas, o mejor, sobre los procedimientos que adopta la resistencia a la información y la entrega a la opinión ideológica; sobre la mentira de que sea la izquierda la moralmente más limpia de la historia de los últimos dos siglos; sobre la influencia de la ideología en la visión de la historia y de la formación escolar; sobre el capitalismo como tabú de la izquierda, sobre el racismo, etcétera. Es una pena que sobre algunos de estos temas se limite, con un estilo provocador y no suficientemente reflexivo, a enunciarlos, y es una pena que no vea en los movimientos socialistas y anarquistas surgidos en el siglo XIX el comienzo de muchas de las libertades y justicias que disfrutamos hoy: no trabajamos en la actualidad siete u ocho horas al día gracias a la inercia egoísta del capitalismo sino por una lenta reivindicación nacida desde la izquierda, y Marx no ha sido ajeno a esta demanda de justicia. El tono excesivamente provocador y periodístico con el que discute a Marx no beneficia a su obra, y tampoco arroja luz sobre las transformaciones de la conciencia obrera desde mediados del siglo pasado. Es cierto que lo que llamamos capitalismo (Europa democrática, USA, Canadá, Japón, etcétera) no es el ogro, y que es precisamente en estos países donde se disfruta de más libertad y bienestar, pero tampoco es menos cierto, y esto Revel no lo dice, que el capitalismo ha integrado muchas de las ideas (laborales, sindicales) propias del pensamiento de izquierda, aunque sin convertirlas en ideología: una abstracción englobadora de la realidad.

La diferencia entre opinión e información (diferencia que debería estar clara en los medios de comunicación) es analizada por Revel con brillantez de datos. Revel define a un periodismo militante como aquel en el que la opinión «*precede* y orienta la información, practica su elección y regula la iluminación». Léase cualquier periódico español y se verá cómo asistimos a informarnos de la opinión de Fulanito de Tal, conocido u oscuro periodista que opina sobre acontecimientos enunciados, que son los que en verdad nos interesan. Revel, que fue jefe de las páginas literarias de *France-Observateur* y editorialista político y literario de *L'Express* del que más tarde fue director, conoce bien el terreno que pisa, y con un estilo suelto y valiente no duda en escribir que «El mundo actual se divide en países donde el gobierno quiere sustituir a la prensa y países donde la prensa quiere sustituir al gobierno»; a lo que añade esta otra observación más definitiva: «La democracia no puede vivir sin la verdad, el totalitarismo no puede vivir sin la mentira». La democracia se afirma y se consolida con una revelación de los hechos y el totalitarismo potencia su feudo con la oscuridad de la verdad y la cristalización de la idea sobre la que se edifica. Un poco de transparencia y las fronteras comienzan a derrumbarse. ¿No es esto acaso lo que está ocurriendo en Rusia? ¿No está cambiado el totalitarismo soviético a través del vehículo de la información? Durante decenios, la Unión Soviética ha mantenido con ideas e informaciones no cotejadas las opiniones de muchos intelectuales europeos y latinoamericanos: cuanto menos se sabía de los hechos, más fuertes sus opiniones, tanto que —como cita Revel— en uno de los viajes de Sartre a Rusia, manifestó que en ese país había absoluta libertad de prensa. El existencialista, como ya han criticado otros, sufrió uno de sus ataques idealistas, sintió una cierta fidelidad por la abstracción. La crítica que hace Revel a la prensa es que ceda a informar desde una ideología

[3] *Arnoldo Liberman,* La fascinación de la mentira, *Altea, Madrid 1986.*

y no desde los hechos y, además de alimentar la división maniqueísta del mundo. Revel no ignora que la palabra izquierda «designaba a los defensores de la libertad, del derecho, de la felicidad y de la paz». Pero «hoy es ostentada por la mayoría de los regímenes despóticos, represivos e imperialistas, en los cuales todos los que no pertenecen a la clase dirigente viven en la pobreza e incluso en la miseria». La idea de izquierda está, desde hace años, en crisis, con lo cual algunos creen que por ello el mundo va a estallar. Pero no es así, son aquellos que no pueden vivir sin una idea salvadora y explicativamente global quienes sienten desvanecerse la tierra bajo sus pies. La crisis de la izquierda conlleva, además, la crisis de la derecha. En nuestro país todos los días vemos a partidos de «derecha» defendiendo tesis socialistas, y a partidos de «izquierda» con actitudes morales y autoritarias propias de la derecha. Todo esto está relacionado con la acusada sordera de los ideólogos ante el lenguaje de los hechos: no pueden soportar que la realidad los refute. Por ello, la crítica más demoledora que se puede hacer a la izquierda radical es dejarla sin el marbete de *izquierda*, porque en él están cifradas la justicia, la bondad, *e tutti quanti* en el camino único de salvación histórica. Pero Revel pondría, quizá con más razón, ante la izquierda, los datos: toleran las opiniones —es su terreno—, no los hechos, que han sido los grandes ninguneados de la historia del siglo XX: «La izquierda —nos recuerda Revel— durante mucho tiempo ha negado pura y simplemente la existencia de los campos de concentración soviéticos, de los campos de reeducación vietnamitas, de la tortura en Cuba, del hambre en China».

Mientras no se haga a fondo la crítica de las ideologías, la crítica del maniqueísmo (y no ignoro que las causas van más allá de lo estrictamente político) seguiremos viendo a la historia como el terreno de los absolutos perdidos en la religión. Tal vez esto no sea lo peor, sino que ante la imposibilidad de la consecución de los absolutos, nos creamos que tal cosa está sucediendo porque lo hemos ideado, aunque una sola brizna de los hechos pueda hacer estallar todas nuestras concepciones. Revel, a lo largo de su libro, nos va dando ejemplos de estas actitudes. Una vez más es heredero de Aron, quien ya escribió en la obra citada lo siguiente: «La creencia de pertenecer al pequeño número de los elegidos, la seguridad que da un sistema cerrado donde la historia entera, al mismo tiempo que nuestra persona, halla lugar y sentido, el orgullo de reunir el pasado con el porvenir en la acción presente, anima y sostiene al verdadero creyente, a quien no repugna la escolástica, a quien no decepcionan los desvíos de la línea, que conserva, a despecho del maquiavelismo cotidiano, su pureza de corazón, que vive enteramente para la causa y no reconoce ya la humanidad de sus semejantes, fuera del partido». Son estos absolutos los que permiten, y han permitido obviamente, de Neruda a Claudel, de Celine a Pound, resignarse ante lo injustificable.

El libro de Revel es de una gran riqueza y ayuda a aclarar y a desmitificar. Otros escribirán sobre su visión de la política internacional o sobre otra cuestiones. Yo he querido reflejar la idea que me parece más preocupante. Naturalmente, el libro de Revel ya ha sido leído con las anteojeras de quien no pudiendo pensar otra cosa de alguien que critique a la izquierda, le califica de hombre de derecha. Quienes así piensan están muy equivocados: no pertenece a la izquierda ni a la derecha (ahí les duele a unos y a otros): es un liberal, un defensor de los Derechos del Hombre, de la democracia como espacio vacío donde se hace posible la pluralidad de las voces. Respecto a la célebre declaración, escribe: «Los derechos del hombre son universales o no lo son», frase que me parece tan incitante como la de Breton referida al campo de la estética en su más amplio sentido: «La belleza será *convulsiva* o no será». En esta dirección Fernando Savater ha escrito en su valioso libro *Ética como amor propio:* «A lo que apuntan los derechos humanos, a través de su enumeración circunstanciada e históricamente circunstancial, previamente desde luego a incorporarse a los principios de ninguna constitución estatal, es al universal derecho humano a ser sujeto de derecho». Y más adelante: «Conceder a otro y por lo tanto a uno mismo la condición humana, es admitir lo lícito de la reclamación de sus derechos». Y en otra página del mismo libro, redondeando este pensamiento: «La condición humana no es un hecho sino un derecho, porque implica una demanda a los semejantes y la aceptación de un compromiso esencial con ellos».

Que nadie busque en este libro un posible sentido de la historia, una explicación totalizadora, una idea de salvación: no lo va encontrar. Revel es un escéptico, un politólogo sin religión ni partido, una verdadera pesadilla de datos para los opinólogos de la salvación.

Juan Malpartida

Cartas privadas de emigrantes a Indias *

Enrique Otte es un investigador nacido en Madrid de padres alemanes y que hoy rumia en Berlín sus nostalgias hispánicas. Aunque separado físicamente de España por azares de la vida nunca ha abandonado la vocación americanista que nació en él durante su larga estancia en Sevilla y de la que da testimonio una bibliografía tan abundante como selecta. El libro que ahora nos ofrece con el patrocinio de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía es un denso volumen de más de seiscientas páginas que recoge una antología de 650 cartas escritas desde Indias entre 1540 y 1616. Están sacadas de los expedientes de licencias para pasar a Indias que a cada emigrante abría la Casa de Contratación y que hoy se conservan en el Archivo General de Indias. El criterio de las administraciones españolas era restricitivo; por eso, en muchos casos, los emigrantes aportaban, como prueba de la viabilidad del viaje que proyectaban, misivas de parientes suyos que, en la mayoría de los casos, les animaban a intentar la aventura y les ofrecían su ayuda.

Largo tiempo la atención de los historiadores se ha concentrado en los efectos que tuvo en América la llegada de los conquistadores y colonos. Nos interesa ahora también evaluar las repercusiones de todo orden que en España tuvo la empresa americana, no sólo desde puntos de vista políticos y económicos sino humanos, dentro de la corriente que hoy suele llamarse *historia de las mentalidades.* En este sentido, el volumen del profesor Otte reviste extraordinario interés porque expresa cuáles eran los móviles más frecuentes que impulsaban a los emigrantes, qué sentimientos guardaban hacia los deudos que habían dejado en España y cuáles eran las imágenes que les transmitían acerca de las Indias. No puede sorprender que en la mayoría de los casos esas imágenes sean favorables, y que el cotejo entre la realidad americana y la española resulte ventajoso a la primera; sin duda, cartas decepcionantes no serían aportadas. Tuvo que influir también la típica mentalidad del emigrante, que justifica su acto con la prosperidad adquirida. La mentalidad del *indiano.* Aún con estas reservas, los testimonios son de interés, y apoyados con frecuencia en datos concretos: «Los hombres que se aplican a trabajar en esta tierra medran más en un año que allá en toda su vida». «Si acá quisiereis ser labrador, aprovecharos ha el trabajo mejor que no allá, porque la tierra es fértil y abundosa y se coge pan dos veces al año». Desde Guatemala escribe un emigrante: «Lo que sobra a mis esclavos holgaría comiérais vos y mis sobrinos». Otros desde Zacatecas: «En esta tierra vale un día de trabajo más que ciento en España». Y uno desde Cartagena: «Os valdría a vos mas (aquí) un año que allá veinte». No pocos contabilizaban en miles de ducados la hacienda que habían reunido en fincas, esclavos y numerario».

En el amplio estudio preliminar, Enrique Otte sintetiza estas referencias y las relativas a los incidentes del viaje, la religiosidad y otros aspectos que se deducen de las cartas. También han elaborado cuadros e índices referentes a procedencias, destinos y profesiones. El examen de estos índices confirma en unos casos y rectifica en otros los hechos ya conocidos. Más de un tercio (el 36,16 por 100) de los destinatarios de las cartas residían en Andalucía, pero esta afirmación hecha así a bulto puede ser engañosa, porque la gran mayoría de las cartas (122 sobre 171) iban dirigida a Sevilla, cuya población era mezclada y cosmopolita. Como contraste, sólo había tres destinatarios de Granada, y ninguno de Almería, lo que, unido a lo que nos enseñan los datos globales sobre emigración que pronto dará a conocer Lourdes Díaz Trechuelo, obliga a matizar el papel predominante que se atribuye a la región andaluza. Teniendo en cuenta la diferencia de tamaño, la contribución de Castilla la Nueva no aparece menos relevante.

La distribución cronológica de las cartas ofrece también conclusiones de interés: desde 1570 las cifras se disparan;

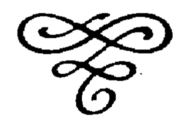
* *Enrique Otte:* Cartas privadas de emigrantes a Indias. *Sevilla (1988).*

u número, con los naturales altibajos, permanece muy elevado hasta 1595, y luego acaece una baja impresionante que se mantiene hasta el final del período estudiado. ¿Cómo habría que interpretar este hecho? Si no existe ninguno de tipo metodológico, quiero decir, relacionado con la calidad de las fuentes, podría pensarse que la crisis demográfica del Nuevo Mundo, que llegó a su cenit a fines del siglo XVI rebajó las oportunidades y la perspectiva de rápidas ganancias para los emigrantes. Pero esta es una hipótesis que habría que comprobar.

Muchas otras reflexiones sugiere la lectura de estas cartas, que tampoco carecen de interés desde el punto de vista cultural y lingüístico. La mayoría se expresa con claridad y sencillez, escriben con soltura, no dan idea de un pueblo mayoritariamente analfabeto. Muchos bachilleres y licenciados de hoy tendrían que aprender ese arte tan sencillo y difícil de escribir una carta familiar.

Temo que no he dado más que una idea muy somera del contenido de este libro. Tendría que mencionar también el corto pero sustancioso prólogo redactado por D. Ramón Carande a sus 98 años de edad, tal vez el último escrito que salió de su fecunda y bien cortada pluma. Cualquier lector descubrirá otros muchos méritos y alicientes en esta obra.

Antonio Domínguez Ortiz



F. D. Peat y la sincronicidad

El universo físico y mental, las célebres relaciones confusas de cerebro y mente, los orígenes de materia y vida, el significado de la evolución, están todavía, y se cree que por mucho tiempo, inmersos en amplias zonas de oscuridad. Lo que hasta ahora se lleva descubierto en relación al comportamiento de las leyes físicas y de la conciencia (si es que la conciencia tiene otras leyes independientes de su ética) no oculta a veces más que otros planos mucho más complejos y sutiles apenas entrevistos por la perspicacia ya forzosa y desmesuradamente imaginativa del investigador.

Haya o no conclusiones de toda evidencia, se trate de descubrimientos singulares o de meras hipótesis de trabajo, la exploración de campos no convencionales próximos a la frontera del conocimiento despierta un interés que excede el ámbito de las especializaciones restrictivas y obliga al profano a detenerse un poco perplejo al borde de su mundo no por familiar menos controlado.

Quizá ya lo he dicho en otras ocasiones: cualquier punto de partida en una práctica literaria de género amplio, ensayo, pensamiento o tratado, incluso novela, siempre con voluntad de tesis, es válido para intentar acceder como a una especie de «concepción del mundo», ya se refiera este «pretexto» a la líbido y el inconsciente en Freud, a la economía en Marx, al absurdo en Kafka, a la voluntad de poder en Nietzsche, al maquinismo en Mumford, al perspectivismo en Ortega o, como en el caso presente, a la sincronicidad en Peat[1], que viene tratada como elemento apto

[1] *F. David Peat:* Sincronicidad. *Ed. Kairós, Barcelona, 1989, 289 pp.*

para tender un puente entre zonas hasta ahora poco conciliables de mente y materia.

Intentar aunar esas esferas de la conciencia y el órgano, la física y el alma, el espíritu y la célula, la limitación del ser humano y la infinitud del cosmos es una vieja y dramática aspiración que, por cierto, en los tiempos primitivos de la magia y el mito se planteaba con menos virulencia y sabiduría que a partir de las constataciones racionales de la ciencia y la filosofía, las cuales, a través de un vértigo de lo insondable y sin necesidad de renunciar a sus bien penosamente conquistadas objetividades, tratan ahora —y es un empeño bastante perceptible— de asumir, como si dijéramos, las condiciones de verificabilidad contenidas en el gravamen prelógico y mistagógico de las religiones filosóficas de la antigüedad.

Peat es un investigador del National Research Council de Canadá, autor también en colaboración con David Bohm de *Ciencia, orden, creatividad*[2], obra relevante, entre otras cosas, por su crítica diáfana de la especialización (fragmentación en el peor de los casos) a que han llegado los métodos de análisis científico, la pérdida del sentido de la globalidad y, por ejemplo —de absoluto interés para el «creador» literario—, el aporte de la metáfora en el proceso de flexibilización imaginativa dentro de los parámetros perceptivos de la ciencia. Mediante jugoso razonar con base en la sugerencia asociativa de la metáfora, una imagen de Shakespeare puede desembocar en el hallazgo newtoniano de la ley de gravitación universal. La tensión de la palabra metafórica crea campos de inspiración científica susceptibles de ser trasladados a un lenguaje matemático más libre de rigideces normativas, «inspirado», por decirlo así.

Pero volviendo a Peat, la sincronicidad (coincidencia significativa, patrones de causalidad relacionados significativamente, en la definición de principio) puede servir de apoyo para la construcción de un nexo entre los mundos interior y exterior, dado que representa —la sincronicidad— «un pequeño defecto en la estructura de todo lo que hasta ahora hemos considerado como la realidad», más allá de los conceptos convencionales del tiempo y de las leyes admitidas de la naturaleza.

Trataríase de buscar —digamos en lenguaje pedestre e inteligible— el sentido oculto de las *casualidades* repetitivas y significantes (para el sujeto en cuestión) que no responden a la mecánica de las *causalidades* (salvo errata, no es juego de palabras).

Las anécdotas de sincronicidad o los ejemplos prácticos que pone Peat resultan poco convincentes o, en cualquier caso, aleatorios, pero el despliegue teorético es subyugador y se nutre en gran medida de la revolución operada por la relatividad de Einstein, la teoría cuántica y el principio de incertidumbre de Heisenberg en la mecánica gravitoria y el universo físico de Newton.

«Mientras las leyes convencionales de la física —dice Peat— no tienen en cuenta los deseos humanos o la necesidad de un significado —las manzanas se caen tanto si lo deseamos como si no—, las sincronicidades actúan como espejo de los procesos internos de la mente y toman la forma de manifestaciones exteriores de transformaciones interiores». Descubrir cómo el «significado» puede desempeñar un papel en nuestro universo físico es uno de los retos principales de este libro. Así es. Quiere decir nada menos que determinados sucesos subjetivos, casuales, caprichosos —aparentemente— y de probable absoluta eventualidad interna pueden significar *algo* que permitiría la conexión coherente del mundo físico y objetivo con el de la psicología y el de la individualidad. La identificación probada del uno y el todo heraclitanos.

Otras pistas, oscuros canales de investigación, sutiles huellas olvidadas en el légamo de la cultura es lo que aquí se propone con carácter original o al menos como herencia poco dilucidada, con apoyo en el hecho cuántico de que el observador del universo no es ajeno al mismo, sino que modifica lo observado, es más participante que observador y la partícula microscópica de su existencia comporta también todas las leyes del macrocosmos, por lo que la parte es el todo y el todo es la parte.

El biólogo austríaco Paul Kammerer —a quien por cierto ridiculizó en sus memorias Alma Mahler— con sus acotaciones sobre la «serialidad acausal», el psicólogo Carl Jung —que riñó con Freud— y el físico Wolfgang Pauli contienen el embrión estudioso de la sincronicidad, definida por Jung como «principio conector acausal» (curiosa o dramáticamente, aunque Peat no lo incluye en el orden de las coincidencias significantes, Kammerer se pegó un tiro, la madre de Pauli asimismo cometió suicidio, Pauli era alcohólico y excéntrico y el propio Jung concibió su teoría del «inconsciente colectivo» —base de la sincronicidad— en medio de una grave depresión). El inconsciente colectivo de Jung se diferencia del inconsciente de Freud en que

[2] *David Bohn y David Peat:* Ciencia, orden, creatividad. *Ed. Kairós, Barcelona, dic. 1988, 299 pp.*

aquél es común a toda la humanidad, objetivo, y reina sobre las represiones de los individuos en particular.

Ahora Peat, centrado en la causalidad, acomete la empresa de preguntarse si tiene algún sentido hablar de un «principio conector acausal» en nuestro universo compuesto de partículas físicas, pues no se le oculta que todo lo que sucede en dicho universo es causado, de hecho, por todo lo demás.

El itinerario incluye los fundamentos de la causalidad, el principio de la variación, las leyes de la termodinámica, las adivinaciones del chamán chino, los rastros del *I Ching*, las controversias de la «inteligencia mecánica» y, en general, una abrumadora serie de implicaciones, desdoblamientos, capas ocultas y refinamientos asociativos que nos conducen a la siempre fascinante cuestión de los orígenes (innominados, claro) a la «fuente creadora» primordial y a un vértigo de proposiciones audaces que no son por el momento verificables, tras la recurrencia al *big bang* y la formidable estupefacción de la nada, el espacio-tiempo, las partículas elementales y la danza de las consumaciones teóricas, del Tao a Stephen Hawking, la imagen de ese gran físico que se esfuerza en explicar el origen del universo, lo supremo, y a cambio no puede desclavarse de una silla de ruedas. Puede tratarse también de una imagen de la suprema paradoja del progreso humano.

Para resumir, Peat entiende que hemos basado nuestras vidas y nuestras civilizaciones en una ilusión de la realidad incontestable del «sí mismo», del «llegar a ser», del progreso temporal «en vez de órdenes de tiempo infinitamente más sutiles que se funden en la eternidad, de la realidad superficial de las cosas en vez de sus órdenes ocultos más profundos». Pero aquí llega la exploración de las sincronicidades o de las misteriosas coincidencias: «sugieren que podemos renovar nuestro contacto con esa fuente creadora e incondicional que es el origen, no sólo de nosotros mismos, sino de toda realidad. A través de la muerte del yo y de sus respuestas mecánicas a la naturaleza, se hace posible entablar una transformación activa y ganar acceso a campos ilimitados de energía. De este modo, el cuerpo y la conciencia, el individuo y la sociedad, la mente y la materia pueden llegar a alcanzar su potencial ilimitado».

Se ve —veo yo— con mayor claridad el problematismo enigmático, el misterio de la consciencia alerta y lo ingente del esfuerzo que lo que se pueda querer decir con ese «potencial ilimitado», es decir, que lo que se quiere saber ofrece menos duda que la aplicación real y práctica de un posible resultado. Mas el libro de F. David Peat tiene la hermosa virtud de manejar la historia de la aventura científica con voluntad filosófica humanista, y escapa a la cada vez más preocupante cuadrícula de la especialización, a la pérdida del sentido global, así como ensaya una armonía de propósitos entre la filosofía presocrática, la filosofía oriental, la revolución de la física y los campos progresados de la psicología. Tal familiaridad ya de por sí es valiosísima. Y partiendo de una base tan ancha, su propuesta de la sincronicidad, tras Jung y Pauli, hay que tenerla muy en cuenta a la hora de las explicaciones finalistas, pues ocurre que su dosis de misticismo y esoterismo, como en tantas otras ocasiones, no resulta sospechosa ni expeditiva. Sin embargo, habría que insistir un poco más en la posibilidad práctica significante de las coincidencias acausales, hacerlas menos refutables, sólo que esto quizá corresponda a una fase ulterior en el desarrollo de la teoría.

Eduardo Tijeras

Dos libros de García Martín

La cárcel de la memoria*

El reconocimiento de la capacidad de José Luis García Martín hace que ya casi sea una costumbre cuando de él

* *José Luis García Martín,* Tinta y papel, *Editora Regional de Extremadura, 1985.*

se habla empezar refiriéndose a su irrefutable imparcialidad y a su temida libertad de criterio. Tales aptitudes se han venido manifestando sobradamente tanto en la robinsoniana aventura de su revista *Jugar con fuego* (Avilés, 1975-1981) como en sus libros —*Las voces y los ecos* (Júcar, 1980), *Fernando Pessoa* (Júcar, 1983) y *Poesía española 1982-83* (Hiperión, 1983)— o en sus numerosos artículos en los que nunca esquiva la más controvertida actualidad poética.

La naturalidad, no exenta a veces de acidez, con que García Martín introduce su estilete en el cuerpo de esa actualidad, tan alimentada por favores mutuos y fervores incondicionales, le ha reportado el castigo de una desatención tan extendida como injusta sobre su obra creadora.

En *Marineros perdidos en los puertos* (1972) la expresión barroca, el uso de la escritura automática como método creativo y un acuciante panerotismo conforman las líneas definitorias de este libro primero y primerizo, si bien anunciador ya de un mundo poético decididamente personal. Mundo que va a ser desarrollado en plenitud con *Autorretrato de desconocido* (1979), *Los fantasmas del deseo* (1981), *El enigma de Eros* (1982) y su último libro *(Tinta y papel).*

En la evolución poética de este autor es perceptible un sucesivo abandono del lenguaje recargado y surrealista, paralelamente al hallazgo de otros recursos (los apócrifos, el monólogo dramático, la utilización de voces distintas...) que permiten salvar su pudor sentimental escudándose en la creación de situaciones o personajes poemáticos menos pudorosos. A medida que García Martín pone en juego más artificios (citas, plagios, homenajes, además del frecuente recurso a la mitología , permanente en toda su obra...), se va haciendo más personal y desnuda su propia voz. La riqueza y variedad de estos recursos consigue individualizar sus obsesiones más recurrentes: el amor y la irresoluble soledad humana (nada originales, como se ve), en torno a los que gira casi toda su producción a modo de variaciones sobre un mismo tema.

Por nacimiento y por afinidad estética debe incluirse a García Martín dentro de los «novísimos» (en su amplio sentido generacional) y entre ellos particularmente próximo a una línea «villeniana» con la que comparte una filiación poética en la que los clásicos, Kavafis, Pessoa, Cernuda, Brines o Gil de Biedma han dejado su más importante huella. De este último, de su tono menor, de su sentimentalismo bien velado se han beneficiado progresivamente los poemas de García Martín y quizás en mayor grado que ninguno los de *Tinta y papel.* Una prueba de ese tono menor la encontramos ya en un título que huye de cualquier grandilocuencia o verbosidad. El contenido real del libro es, sin duda, mucho más que tinta y papel, por más que una visión metafísica acendradamente pesimista como la de nuestro poeta le permita sospechar tal cosa.

Hay en *Tinta y papel* una forma llamativa de enriquecer su universo poético particular, que consiste en el apropiamiento de elementos característicos de la narrativa. Así nos encontramos repetidos en distintos poemas los mismos personajes (Antonio el Lobo, Abdullah), idénticos lugares (Lisboa, el «Rilato»), las mismas citas (unos versos de Omar Khayyam) e incluso se hace una referencia a otro poema («Versión de Shakespeare») de *El enigma de Eros.* Con esas relaciones que se establecen quedan más fijados, con mayor consistencia y apariencia de realidad, los componentes de ese universo.

La diversidad de tonos desplegada en su anterior libro de poemas es continuada por García Martín en el que comentamos. De esta forma, hallamos en él desde largas composiciones de tono coloquial, frecuentemente dramatizadas, y con la inclusión a veces de términos argóticos (con la función de identificadores de personajes) hasta la más escueta muestra de la lírica a la manera oriental. Entre unos y otros, los más variados registros: el descarnado epigrama, densos y oníricos retazos de pesadilla, pesimismo trascendental, etcétera...

La adscripción a una estética es una tarea mucho más fácil que la de su asimilación. Con frecuencia muchos poetas naufragan a pesar de sus convicciones teóricas o formales, lo que evidencia que no basta para ser un buen poeta con profesar un credo literario determinado; hay que tener, además, algo que decir. García Martín no es, desde luego, uno de tantos autores, más o menos correctos formalmente, que siguen miméticamente a sus modelos (sean estos surrealistas, novísimos o neorrománticos) sino que, ayudado por sus conocimientos teóricos, ha sabido apartarse a tiempo de cualquier amaneramiento para hallar una voz honda y personal. Su penúltima muestra, *Tinta y papel,* lo reafirma como un poeta valioso (a pesar de ser un gran crítico).

Carlos González Espina

Traición y tradición

Uno de los acontecimientos literarios de mayor relieve entre los que 1989 nos ha deparado es la publicación de *Treinta monedas*, último libro del poeta y crítico José Luis García Martín. Como suele ocurrir con muchos libros de poemas, el evento pasará inadvertido para un importante sector del público aficionado a las letras, pero lo que de verdad sería lamentable es que ocurriera lo mismo con el lector habitual de poesía. En el caso de García Martín, su actividad crítica, presidida por una honradez y una lucidez verdaderamente extraordinarias, ha oscurecido su faceta de creador, relegando, frente a otras menos valiosas, una obra que este *Treinta monedas** viene a confirmar como de primer orden.

El libro se divide en seis amplias secciones, fruto de cuatro años de escritura, en donde se exponen esos pocos temas, siempre los mismos, como en todo gran autor, que han constituido las obsesiones de García Martín a lo largo de su trayectoria. El poeta se ha encargado, empero, de establecer las distancias, en su *Ensayo de autocrítica (Diario de Jerez*, mayo, 1989): «En el libro anterior, *Tinta y papel*, tras cada poema —o tras la mayoría de ellos— se encontraba una muy concreta anécdota biográfica. *Treinta monedas* supone una reacción contra el confesionalismo de aquel libro». No es difícil apreciar el carácter decididamente literaturizador de estos poemas, en los que diferentes personajes toman la palabra para revelar hechos e ideas que sólo moralmente pueden identificarse con el pensamiento del autor, y nunca con su biografía. Las referencias históricas, mitológicas, religiosas, literarias, remiten a un insaciable lector, a un «fingidor» experto.

El tema del amor preside «Aliento fugitivo», sección primera de *Treinta monedas;* el amor visto desde la lejanía del tiempo, desde el desengaño, incluso desde el rechazo («Déjame en paz, amor, pasa de largo»).Sólo en una ocasión el asunto amoroso es tratado bajo una perspectiva humorística, en el poema «Para un amante tímido y tácito», personal reelaboración del soneto homónimo de Giovanni Battista Marino. No está ausente de esta primera sección un tono llamémosle onírico o surrealista (pero alejado de la incoherencia de la escritura automática) mediante el cual el autor vela historias que imaginamos más cercanas a su vida que la mayoría de las relatadas. Pero incluso en este tipo de textos que prescinden de la claridad lineal habitual en los poemas de García Martín, encontramos momentos de intensa sugerencia («Canción de aniversario»).

«Estaciones» es el título de la segunda parte, donde el tiempo y el cansancio son protagonistas. Nuevamente la recreación y la intertextualidad están presentes en poemas como «The rate race» o «Fragmento de un poema anónimo irlandés», junto a interesantes ensayos como el poema cíclico «Líneas escritas hacia el final del verano» o la prosopopeya en «Estaciones», donde cada estación del año es presentada bajo la forma de un individuo correlativo (así por ejemplo, el verano es un matón de playa que «...te aparta/ con aspero desdén» y el invierno un lujurioso pederasta que acecha tras los cristales a los jóvenes lectores de una sala de estudio). Hay en estos poemas, como en muchos del libro, un sentimiento de autocomplacencia en el color, en la desgracia, teñido en ocasiones de amargura y en otras de alegre resignación (en «Confidencias» llegamos a leer: «Protestar de todo/ es para ti placer inigualable»).

Llegamos de esta forma a los «Soliloquios», en donde predomina el poema de tema religioso; pero, cuidado: nada más alejado de las farragosas y ñoñas consideraciones a que nos tiene acostumbrados cierto tipo de poesía religiosa española. En los poemas de «Soliloquios» hay humor, y hasta irreverencia, junto a lúcidas y graves reflexiones acerca de la vida entregada al servicio de un Dios insaciable (puestas en boca de frailes y ermitaños). Al primer tipo podrían pertenecer «Añoranza» o «Pro domo sua», novísimo, y escandaloso para muchos, punto de vista acerca de Judas y Jesús; un Jesús que vuelve a ser protagonista en «Vida de un hombre», poema de entre los más notables del libro. Destacan en esta sección el bellísimo «En San Isidro de Dueñas» y «Wakefield», sobre un cuento de Nathaniel Hawthorne que aparece en los *Twice-Told Tales*.

Explícitamente se refiere García Martín al hecho literario en la tercera parte, «El avaro», y aún más explícitamente a «su» literatura, a su poética: «No busques novedades en mis versos. /.../ Escribo sólo por matar el tiempo». El poeta es aquí un codicioso ladrón que despoja a otros autores, remodela sus textos, los hace propios, construyendo su mundo personal con préstamos innumerables. Aquí está la clara alusión a la intertextualidad que García Martín lleva, en alguna ocasión, casi hasta el plagio, como ocurre con el poema «Despedida», «robado» a Manuel Altolaguirre y, honradamente, mejorado.

* *José Luis García Martín,* Treinta monedas: *Colección Deva. Gijón, 1989.*

Dos últimas secciones terminan de redondear *Treinta monedas:* «Las estampas iluminadas» e «Inscripciones». En la primera encontramos poemas de tema épico-mitológico como «Un soldado (1578)» o «Mágica hueste»; referencias a la cultura tradicional de otros pueblos («Un halcón, un caballo y un rey») y recreaciones de atmósferas oníricas como las que mencionábamos al principio («Alegoría»).

En «Inscripciones» aparece el García Martín más nihilista. Los protagonistas de este grupo de poemas son seres desolados que buscan la muerte como única forma de escape a una vida carente de significado. Tal es el caso del anónimo lector de «Un destino» o del atormentado Manuel Azaña de «El insomne (1940)«, dos de los mejores poemas de *Treinta monedas.*

Así pues, llegamos al final con la sensación de haber sido ampliamente satisfechas todas nuestras espectativas. Es este un libro lleno de sugerencias, inteligente, variado, asequible, marcado por el sello de un hacer maduro; un libro, en fin, vivo. Como tal libro vivo, no está exento de errores (adjetivaciones inadecuadas en ocasiones, o rupturas rítmicas innecesarias) pero son compensados por la pasión y la lucidez con que el autor se enfrenta al hecho poético. Como decíamos anteriormente, sería penoso que *Treinta monedas* pasara desapercibido para muchos, pero añadimos que ellos se lo perderán. Si la inercia de cierto sector de la crítica obvia esta obra, sabemos también que el tiempo terminará para restituir a su autor el lugar que por derecho propio le corresponde: entre los primeros de su generación.

José Luis Piquero



«La poesía, a pesar de todo» *

El poeta Julio Garrido Malaver, nacido en la sierra norteña de Celendín (1909), es una de las presencias más significativas en la vida cultural del Perú. Su larga trayectoria de militante aprista, partido político en el que se enroló desde muy temprana edad, ha poblado su biografía de persecucciones, cárceles y destierros, convirtiéndolo en un líder histórico del APRA y en un paradigma de luchador social ajeno a las ambiciones del poder, incluso conviviviendo con él.

Su extensa obra poética ha sido forjada entre los trajines propios de quien opta por ese turbulento universo de las contiendas sociales, lo cual lo ha mantenido siempre más cerca de las organizaciones populares que de las capillas literarias. De ahí que su poesía haya permanecido inédita en su mayor extensión, si no desperdigada en periódicos, revistas o ediciones de limitado tiraje.

Apreciemos algunas consideraciones que, al respecto, manifiesta Antenor Orrego (Libro Tres): «En la ruta enardecida —¡ruta agónica!— de nuestras vidas (la de Orrego y la de Garrido Malaver), ...Muchas veces hemos marchado juntos, más bien, hemos sido vecinos asiduos del mismo trajinante afán, mano a mano, con las esperanzas y con las desesperanzas de la patria. Ora, envueltos en el oleaje encrespado y multitudinario del pueblo; ora, trenzados a corazón sobrado, en el hiriente diálogo y en la resonancia trepidante de la representación nacional...; ora, frente a frente, a dos rejas, cuyos barrotes enjaulaban nuestros pa-

* *Julio Garrido Malaver. Editorial Gráfica Labor. Lima, 1988. Siete volúmenes.*

sos, tajaban de vejamen nuestros rostros... Aún tras las rejas, reventaban, día tras día, los botones lucientes de su obra poética que viajaban presurosos a mi celda por no sé qué arte taumatúrgico, inexplicable dentro de tan ceñida vigilancia... Versos escritos en el encalado de la pared carcelaria con bastos trozos de carbón, únicos materiales de los que disponía el poeta para su magnífico despliegue de canciones murales, allí donde sólo habían imperado siempre, agazapados, los gemidos y las sombras de los desgraciados. De esta suerte he sido el testigo constante y fehaciente de su obra».

La publicación de la poesía de Julio Garrido Malaver en siete libros se debe al trabajo de selección, revisión y supervisión del poeta César Calvo Soriano, quien abre los textos con un alborozado anuncio al lector: «Como un dios asombrado, huraño, incrédulo, su canto está escuchándose en los siete colores de estos libros. Para nosotros él está cavando —al pie del arcoiris que ha creado— los oros insondables de todo y de sí mismo».

En el prólogo (fechado en 1940. Libro Uno), Antenor Orrego saluda la aparición de la poesía de Julio Garrido Malaver como la aparición de un cantor de América cuya voz se afinca en la nueva y en la ancestral humanidad de su tierra, en su estructura emocional, pasional y sensitiva.

Dos características esenciales señala Orrego a la poesía de Garrido Malaver en dicho prólogo: «El don de recoger directamente las imágenes, las metáforas, los símiles de su contorno telúrico» y «su indigenismo auténtico y contemporáneo, su indigenismo con historia vigente». Luego Orrego sintetiza el fundamento de ambas apreciaciones con los siguientes motivos: «Para leer y comprender a Garrido no se necesita un lexicón quechua, ni un vocabulario aymara sino poseer la emoción, la visión y la sensibilidad de la América actual y contemporánea. Habla y traduce directamente lo que ve, transmuta el paisaje en estado de conciencia y en nota musical, recrea su mundo dentro de sí mismo y logra un arte personal, una versión singular de la realidad, sin caer jamás en ese chapucero descripcionismo escolar, de que tanto se ha abusado en nuestra literatura».

Quince años más tarde (en 1955, Libro Tres), con motivo de la aparición de *La dimensión de la piedra,* libro de poemas de Julio Garrido Malaver, Antenor Orrego desarrolla en *Un poema del ser y de la trascendencia* sus juicios sobre las virtudes del poeta, trocando su inicial saludo prologal de 1940 en una encendida, firme y convincente admiración por su obra. Es así como, entre otras aseveraciones, sostiene lo siguiente: «Garrido ha demostrado ser, a través de su copiosa y extraordinaria producción, enteramente libre... Tan libre, que ha dejado de lado todo el florilegio poético de la mayor parte de sus contemporáneos; toda la evanescencia trivial, todo el iridiscente y elegante parloteo ...para dar una picada tan a fondo en el abismo lejano de la vida y arrancar, desde el volcado ángulo de la sima, la estrella fulgurante de su emoción poética».

Orrego considera que el feliz asombro que despierta la poesía de Garrido Malaver viene de su riqueza expresiva, de su sencillez, de su ingente articulación de imágenes desenvueltas alrededor de motivos elementales. «La hazaña de su genio de artista —afirma— es haber logrado que la palabra simple, sin distorsión alguna, alcance a tramitar la frescura paradisíaca, el esplendor edénico de su emoción poética y metafísica ante el ser, el tiempo, la trascendencia y la eternidad del hombre. Sus palabras son mensajes de revelaciones porque son tan radicalmente inocentes que se acomodan a todas las múltiples dimensiones de la realidad, como el niño, cuya alma primigenia, llega a la comprensión, a la amistad y al amor de todos los hombres en sus diversas dimensiones vitales».

Y, tras equiparar el significado literario de Garrido Malaver con el de Vallejo, Orrego delinea la diferencia entre ambas singularidades poéticas: «De allí que la frase de Garrido Malaver sea un apotegma epigráfico, sencillo y elíptico, a la manera bíblica, cargado de sabiduría y de luz eterna. La frase de Vallejo es una obra maestra de belleza verbal, una joya novísima que acaba de troquelarse en fragua de portentoso estilo. Ambos son poetas profundos y sustanciales».

Tales puntos de vista, incluidos en el Libro Tres, los manifiesta Orrego precedidos de una elocuente sentencia: «No conjeturo la impresión inmediata que produzcan mis palabras. Tal vez algunos las crean excesivas. Así fue, exactamente, cuando hace 35 años, dije lo que dije sobre la obra de César Vallejo. Recién hoy empieza a percatarse la gente —sobre todo, la gente de letras— que entonces tuve razón. Nada parece ya excesivo ahora tratándose del creador de *Trilce.* ¿Serán necesarios otros 35 años para que se crea lo mismo de Garrido Malaver? Estremece pensarlo».

Los siete libros de la poesía de Julio Garrido Malaver, a través de sus 41 títulos, son un elevado canto a la tierra y su fusión con el hombre que la habita, al paisaje visible y al paisaje invisible que la reflexión y la sensibilidad del poeta otean de modo infatigable, tal cual si miraran hacia el fondo de sí mismos. En versos desvestidos de toda orna-

mentación que no sea la imprescindible para lucir la humanidad que guardan, Garrido Malaver va mostrando a los ojos del lector un universo de criaturas idealizadas por la añoranza: «Ella no usa espejo/ la cara se mira/ de frente en el cielo», nos dice de la pastora Carmen. «La luna está colgada de un alto capulí/ con un dedo en la boca mirando a Celendín», dice en los versos iniciales para hablarnos de su provincia natal. Y, en versos posteriores expresa: «Llegaron las horas malas para mi tierra.../ ¡Y como ya no hay palomas que matar/ matar al hombre a balazos/ les da igual!» Luego, en «Palabras de tierra», agrega: «A esta hora, hermano/ y a esta altura,/ si arrojas una piedra/ cae en tu propio corazón...»

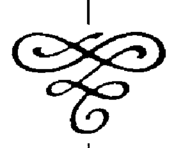
En *La dimensión de la piedra* (Libro Tres), uno de sus libros más celebrados, Garrido Malaver extrae de este mudo elemento lítico las meditaciones poéticas más hondas que tipifican el tono metafísico de su poesía: «La piedra es una esperanza de Dios». «Muchas veces/ he sorprendido al viento, arrodillado como un niño/ junto a la piedra,/ rogándole que diga todo lo que decía de sí misma/ y lo que vio, cuanto de todas partes, en la tierra,/ emergía la voz en carne humana.» «Podrá el hombre, algún día/ esculpir en los Andes graníticos/ la imagen de la luz».

Los cantos de sangre castigada (Libro Siete) es quizás uno de los poemas a través del cual Garrido Malaver expresa con mayor emotividad el ancestro nostálgico, melancólico de la heredad andina, con una voz más cercana al candor de la infancia que al tono lastimero y quebrado del hombre adulto: «¡Y tengo ganas de llorar/ como sólo se llora/ cuando uno se ha perdido para siempre/ a lo lejos y dentro de sí mismo...!» «¡Mi madre tenía mucho miedo/ que uno a uno/ nos fuéramos sus hijos!» «¡La vi llorar/ cuando ninguna estrella/ se encendía...!/ Ella tenía miedo/ que alguno de sus hijos/ no tuviera destino...!» «Pero nací en Ciudad/ con Templo/ Torres/ Campanas y días santos.../ Y aquella Tierra Musical/ del Marañón arriba/ llenó mis venas/ con sus ecos y voces/ y colores/ dando a mi voz este sabor de tierra/ que me quema en la garganta/ como debe quemarle el alma/ a la semilla/ cuando le impiden crecer como soñaba...» «Cuando nos quedamos sin tierra/ quise ser caminante/ y lo habría logrado/ si hubieran sido/ libres los caminos...»

La colección de siete libros se cierra con un colofón de César Calvo, «para finalizar por el comienzo», en el que rememora al poeta Garrido Malaver en las épocas que «el dictador Odría le había declarado la guerra al Perú». César Calvo evoca al poeta entre conspiradores «apristas, anarcosindicalistas, comunistas, enemigos todos de la tiranía, gentes de verdad, y además verdaderos, que nunca se atrevieron a masticar ni aire en estando entre hambrientos, que no desesperaban por dejar de vivir en la pobreza sino por dar la vida para que los demás no fueran pobres», y que salían «a Cajamarca, a Trujillo, a no sé dónde. Y de no sé dónde a las cárceles, las torturas, el exilio, la muerte. Y de nuevo al combate». Luego, César Calvo manifiesta en líneas posteriores: «Quizá son ya incontables las personas que —desde mí— se enorgullecen de haber podido asumir y sabido cumplir, sin ninguna otra razón que la pasión, con la tarea que como un reclamo nos encargó el tiempo: editar las almas de Julio Garrido Malaver en estos siete libros de un arcoiris encendido a pesar de la noche. Con regocijo se lo devolvemos a nuestros pueblos. Sabemos que es América toda quien recupera, por fin, a una de sus voces más genuinas».

La publicación de estos siete libros de poesía resulta ser, qué duda cabe, uno de los mayores homenajes, si no el mayor, que un poeta peruano recibe en vida en el Perú. Homenaje mucho más significativo si se tiene en cuenta que tal iniciativa ha sido propuesta y llevada a cabo hasta su etapa final por César Calvo, poeta de gran dimensión y de gran vitalidad en las letras latinoamericanas.

Jorge Díaz Herrera



América en sus libros

Borges y la arquitectura
Cristina Grau
Cátedra, Madrid, 1989, 189 páginas.

El análisis de la función del espacio en la literatura cuenta, todavía, con un número relativamente escaso de investigadores. Sin embargo, y a pesar de que parece un tema propio de las artes plásticas, rinde notables beneficios en su aplicación a la escritura.

Grau, en su tesis, encara una tipificación y una operatividad simbolizante de lo espacial en la obra de Borges, abordando dos temas que se sintetizan en un tercero: Buenos Aires, el laberinto y la ciudad como espacio laberíntico.

Para trabajar sobre tales supuestos, Grau emplea su doble atención de crítica literaria y arquitecta, alternando el uso de modelos tomados de ambas vertientes (Kafka y Piranesi, por ejemplo). Asimismo, ha recorrido los lugares porteños que Borges menciona o enmascara y se ha entrevistado largamente con el escritor de Palermo.

El resultado es una aportación fresca y sugerente, hecha con rigor y documentación a la ya tan fatigada crítica borgiana.

Genio y figura de Roberto Arlt
Gerardo Mario Goloboff
Eudeba, Buenos Aires, 1988, 149 páginas.

La crítica arltiana cuenta con aproximaciones muy sólidas (libros de Diana Guerrero y Óscar Masotta, estudios sueltos de Viñas y Sebreli, biografía de Raúl Larra), aunque faltaba la visión actual y «exterior» que puede brindar Goloboff, escritor y profesor argentino radicado en Francia hace un par de decenios.

Dentro de las exigencias de la colección «Genio y figura», el autor cubre diversos campos, que van desde la biografía personal en paralelo con la social del país hasta el análisis estructural de las ficciones arltianas. En cada caso, se acredita el uso de modelos y se da cuenta del estado de la cuestión.

Además de su aporte crítico, el libro permite recorrer las lecturas anteriores de Arlt, una cronología personal y una selección de textos de y sobre Arlt que ilustran momentos de su relato vital y de su reflexión sobre el hecho literario y la situación del escritor en la sociedad.

La huella de España en América
Colegio Oficial de Doctores y Licenciados de Madrid.
Comisión del Quinto Centenario, Madrid, 1988, 387 páginas.

A lo largo de estas páginas se recoge la casi totalidad de las conferencias pronunciadas en los dos seminarios que se celebraron en el CSIC durante los meses de octubre de 1985 y 1986, dentro de la reunión interdisciplinar *La huella de España en América.* Esta denominación está tomada de un libro de Rafael Altamira, que data de 1924.

Los trabajos se articulan en dos bloques, dedicados al encuentro de dos mundos (1475-1520) y a la fundación de los reinos de Indias (1520-1560), estando las comunicaciones a cargo de reconocidos especialistas: Miguel Ángel Ladero, Ricardo Cerezo, Demetrio Ramos, Francisco Morales Padrón, Mariano Cuesta, Mario Hernández Sánchez Barba, Paulino Castañeda, Manuel Lucena Samoral, Manuel Ballesteros, Luis Suárez Fernández, Lourdes Díaz Trechuelo, Pedro Borges, Alberto de la Hera, Rafael Lapesa, Lucio Mijares, María Concepción Bravo, Francisco de Solano, María Luisa Martínez, Luciano Pereña, Georges Baudot y Agueda Rodríguez Cruz. La coordinación corrió a cargo del grupo encabezado por Gregorio González Roldán.

Ya no sos mi Margarita
Jorge Andrade
Muchnik, Barcelona, 1989, 137 páginas.

A pesar de los largos años que lleva en España, Andrade ha conservado intacta una zona de su imaginario que se

sitúa en la mitología barrial y el vocabulario de cierto Buenos Aires. El mismo título del libro, tomado de un verso de tango de Celedonio Flores, lo proclama, así como el género escogido, el cuento.

El barrio como universo y como asociación de apoyo mutuo, como endogrupo y como articulación en miniatura de una sociedad, como espacio típico (la casa, el inquilinato, el café, la calle atisbada entre los visillos del balcón, la esquina donde las vidas se cruzan o se entrechocan), como léxico, como logia (los hombres suelen ser reconocidos por seudónimos que sólo manejan los iniciados), como mitología tanguera: madres imperativas y de apariencia resignada, varones presumidos, muchachas decentes, todos igualmente intoxicados por la modesta droga del tango, realizando sus aventuras imaginarias en el paisaje encerrado y protector de la barriada.

Andrade narra con una prosa concentrada y abundante en diálogos, que cede con frecuencia la palabra a sus personajes y se convierte, en ocasiones, en un divertido cómplice de las candorosas audacias de ellos mismos.

Historia del Nuevo Mundo
Girolamo Benzoni (edición: Manuel Carrera Díaz)
Alianza, Madrid, 1989, 350 páginas.

Publicada en Venecia en 1565, esta obra ha permanecido inédita en español hasta 1967, en que Marisa Vannini la exhumó en Caracas. La presente es la primera ocasión editorial que tiene en España.

Poco se sabe del autor, salvo que era italiano y que, probablemente, se aficionó al viaje y a la aventura de América. Su visión periodística y la ligereza con que transcribe ciertos nombres y datos muestran que le atrae más lo pintoresco que lo científico.

Su simpatía por los españoles es más bien escasa, de modo que, junto con los libros de Las Casas, ha servido a diseñar la otra cara de la conquista y aún contribuido a la llamada «leyenda negra».

En una ordenación de las crónicas de Indias hacía falta y esta edición, cuidadosamente presentada y anotada, llena el hueco documental que Benzoni se ha ganado desde hace siglos.

Ecue-Yamba-O.
Alejo Carpentier
Alianza, Madrid, 1989, 216 páginas.

Carpentier escribió esta novela en la cárcel, cuando tenía 23 años. En 1933 la publicó en Madrid. A pesar de ser obra primeriza y estar muy visiblemente comprometida con la estética del negrismo de la década del veinte, se pueden rastrear en ella muchos de los caracteres que el escritor cubano fijará en su madurez.

La riqueza del léxico, el mulataje de los giros y cadencias, el preciosismo en la descripción, una tendencia modernista a la inmovilidad pictórica, un doble juego de pertenencia y asombrada extrañeza ante el mundo tropical, el retrato breve y prototípico de los personajes, quedan para el Carpentier de años posteriores.

Menos interesante, quizá, resulte su parentesco con la novela social, denuncista y militante de aquellos años. Carpentier es un hedonista de la memoria sensorial y del lenguaje. Prefiere la fiesta, por pobre que ella sea, al sacrificio, por suntuoso que parezca. Y, entre medias, como siempre, «ese músico que llevo dentro», igualmente diestro y atento al tambor de la santería que a la fuga barroca.

Diario secreto
José María Vargas Vila
Edición y selección de Consuelo Triviño.
Prólogo de Rafael Conte.
Arango—El Áncora, Bogotá, 1989, 209 páginas.

Ya nadie lee a Vargas Vila, el escritor colombiano que devoraban nuestros abuelos (1860-1933). No se lo leía en los últimos quince años de su vida, cuando vagaba por América para recalar en Cuba, acompañado de su amante Ramón Palacio, a quien llamaba «hijo» y que, aún ciego, lo asistió en su final enfermedad y pasó a limpio sus diarios, antes de caer en la locura senil.

Estas páginas íntimas son, a medias, la personal novela folletinesca que Vargas Vila no se atrevió a escribir. En otro mundo, con otro talento, habría dejado las confesiones de un Leautaud o un Genet. El no pasó del melodrama atolondradamente decorado con las sobras del festival decadente. Le faltó un sociedad prepotente y atenta como para ser Oscar Wilde o Gabriel d'Annunzio, a quienes habría querido parecerse.



No obstante la dificultad para la intimidad y la confesión auténtica, propia de una personalidad histriónica que no se desmaquillaba ni cuando afrontaba la soledad de su espejo, estos diarios tienen lo más recóndito de que fue capaz el escritor. Se lo ve solitario y narcisista, autocomplaciente con su dolor, proclamando un ateísmo libertario y demonizante y, a la vez, practicando el flagelo del monje que recorre el sendero de la humildad. Estas oposiciones le granjearon, tal vez, la admiración ambigua de sus lectores, que lo tomaban como el modelo de sus pequeñas perversidades vergonzantes.

Consuelo Triviño rescató y antologó estos textos, tras incursiones empecinadas y finalmente victoriosas en otra reconditez, la burocracia cubana. Su aporte a la historia de nuestro suburbial y curioso decadentismo es fundamental.

La narrativa colombiana después de García Márquez y otros ensayos

Juan Gustavo Cobo Borda.

Tercer Mundo, Bogotá, 1989, 343 páginas.

En cinco bloques divide el escritor colombiano esta entrega con su reciente obra crítica. En el primero agrupa algunas recuperaciones de libros olvidados y autores penumbrosos, como Valencia, Barba Jacob y Vargas Vila, junto con el notorio mexicano López Velarde y las opiniones de Kathleen Romoli sobre la Colombia de los cuarenta de este siglo.

En el segundo bloque aparecen algunas aproximaciones a García Márquez junto a noticias sobre narradores colombianos posteriores al Nobel: Mejía Vallejo, Gómez Valderrama, Mutis, Moreno Durán, Osorio, Caicedo, Manrique Ardila, Olaciregui, etcétera. La escritura de tres sudamericanas (Araújo, Traba y Bonilla) ocupa el tercer bloque, en tanto los dos últimos son misceláneas que sirven para ahondar, por ejemplo, la obra semioculta de Borges en revistas de juventud y boletines académicos.

Cobo Borda ha demostrado con holgura su dedicación profesional (poesía, crítica de artes visuales, ensayo literario). Este volumen sigue acreditando su entrega infatigable a las letras del continente mestizo.

Los capitanes de la arena

Jorge Amado

Traducción: Estela Dos Santos,

Alianza, Madrid, 1989, 276 páginas.

Perteneciente a su primera etapa de narrador, la caracterizada por la actitud denuncista y el documentalismo realista, esta novela de Amado se publicó en 1937, mereciendo los honores de un berrinche del poder dictatorial posterior a la llamada «constitución polaca» del Brasil: fue quemado en la plaza pública.

Amado, ampliamente popular en su país y en las repúblicas hispanas de Sudamérica, ha llegado con relativa tardanza a España, pero el público lo acepta con entusiasmo, prueba de lo cual son sus ediciones de bolsillo.

Como toda literatura de observación, da noticias acerca de circunstancias y lugares precisos. En la especie, es la infancia marginal de Salvador de Bahía, en los años de la Gran Depresión, con su paisaje de violencia, rapacidad y picaresca. Una rapidez cinematográfica, la sucinta proporción de datos y un ágil manejo del diálogo reiteran las características del narrador bahiano.

Ocultación y revelación

José Antonio Castro

Universidad del Zulia, Maracaibo, 1986, 105 páginas.

Como en trabajos críticos anteriores (que alterna con su obra poética) el venezolano Castro se orienta hacia un desciframiento sociológico del hecho literario, así como por un intento de leer la producción literaria latinoamericana en una dialéctica de colonización/ liberación. Para ello apela a los maestros del tema, sobre todo a Lucien Goldmann y a sus herederos doctrinarios.

Esta miscelánea agrupa algunos trabajos teóricos, otros de precisión epistemológica y aproximaciones a ciertos autores concretos, en que alternan los clásicos y los contemporáneos: Andrés Bello, Rómulo Gallegos, Miguel Eduardo Pardo, Denzil Romero, Agustín García.

La producción y la crítica venezolanas están escasamente presentes en nuestro medio literario. Estos trabajos del profesor Castro contribuyen a que sospechemos cada vez más de la existencia cultural de Venezuela.

El probador de muñecas

Edgardo González Amer

Galerna, Buenos Aires, 1989, 170 páginas.

Con esta colección de cuentos que mereció el Premio Eudeba de 1988, el autor (Buenos Aires, 1955) se estrena como narrador, habiendo ya ofrecido trabajos como dramaturgo y escritor de radio.

Sin exceder las convenciones de la observación realista, Amer se interna por las sorpresas que todo observador atento recoge en los repliegues siniestros de la vida cotidiana: la violencia social, el incesto, la usura de los años sobre la espera vital y el entusiasmo de las emociones, etcétera. En esos repliegues se interna con habilidad de psicólogo y extrae las fábulas que expone con lenguaje escueto y deliberadamente coloquial.

Amer se inscribe en la robusta tradición del cuento argentino moderno, el que comienza con Mariani y Arlt y se prolonga hata Abelardo Castillo, Juan José Hernández, Bernardo Kordon. Una sociedad desorientada y ruinosa late al fondo de este mundo de barrio acogedor y amenazante con una prisión.

Hipólito Yrigoyen, el radicalismo argentino

Nelson Martínez Díaz

Anaya, Madrid, 1989, 126 páginas.

La figura de Yrigoyen, dado su mutismo y atento a su escasez documental, ha alimentado tanto la leyenda como la historia. Manuel Gálvez lo llamó «el hombre del misterio»: amores y odios igualmente irracionales enturbiaron el juicio crítico hasta hace poco.

El historiador uruguayo Martínez Díaz proyecta leer históricamente a Yrigoyen en el contexto de la Argentina de su época, tocada por la prosperidad de la era victoriana y luego estrangulada por la crisis de 1929. El radicalismo, a partir de una vaga y sentimental filosofía neorromántica, de vocabulario krausista, intenta dotar de contenido social a la democracia política y nacionalizar algunas decisiones en materia económica. Para ello cuenta con Irigoyen, un caudillo decimonónico, de enorme carisma y pobre ideología, y Alvear, un político que intenta parecerse a los radicales franceses e italianos.

El libro, a pesar de su intención didáctica, está sólidamente documentado. Su exposición es clara y ágil y permite al lector español adentrarse en un fenómeno que, normalmente, aparece oscurecido por los tópicos y huérfano de documentación eficiente.

Palabras a la aridez

Cintio Vitier

Último Reino, Buenos Aires, 1989, 124 páginas.

La obra del cubano Vitier (1921) suma ya 45 años, desde su inicial ensayo *Experiencia de la poesía* (1944). Recorre diversos géneros: poesía, crítica, novela, antología, traducción. Animador de la revista *Orígenes* junto al liderato de Lezama Lima, quedan en su discurso, para siempre, las preocupaciones por las sorpresas y recodos del lenguaje, ante lo imposible de la realidad y la fragmentación de todo saber que se reivindica como viviente.

Esta antología debida a Ricardo Herrera nos introduce en la obra de Vitier, nos da sus noticias biográficas y bibliográficas y nos permite recorrer, rápidamente, su producción de poeta, de aforista, de crítico y de meditador acerca del acto poético.

Vitier es un poeta que ve el destino del hombe como el canibalismo de los dioses. Un Dios abstracto y oculto es quien nos devora con derecho, pero esa mística es de difícil acceso. Preferimos sustituirlo por dioses más tangibles: la patria, el arte, el deber. En esta aproximación al banquete ritual y en la huida hacia la vida inscribe Vitier su ambiguo destino: escritura.

José Asunción Silva, bogotano universal

Edición de Juan Gustavo Cobo Borda

Prólogo de Fernando Charry Lara,

Villegas Editores, Bogotá, 1988, 383 páginas.

Ofrece Cobo Borda en este libro un *tout-Silva*, desde su propia recuperación hasta una antología crítica que recoge testimonios de sus contemporáneos y una suerte de historia de la lectura silvana que llega hasta la crítica contemporánea. Desfilan así desde Juan Manrique y Pedro Dominici hasta Raúl Castagnino, José Olivio Giménez y Giuseppe Bellini, pasando por nombres mayores de la crítica hispana (Federico de Onís, Roberto Giusti, Luis Alberto Sánchez, Calixto Oyuela).

Leído con fervor semiclandestino, denostado e ironizado como paradigma de mal gusto, Silva es, ahora, uno de

los protomodernistas y un poeta estimable al cual, como a todos, hay que descargar de lastres, tan útiles en el momento de volar, para no perderse en el aire de lo desconocido.

La tarea documental de Cobo Borda es muy proba y el resultado, un conjunto informativo de primera utilidad.

El reino de los suelos
Carlos de la Torre Reyes
Planeta, Quito, 1987, 268 páginas.

Nacido en 1928, el ecuatoriano Reyes cuenta un haber de veinte libros publicados. En la novela que ahora ofrece, traza un cuadro de la vida de cierta alta burguesía serrana del Ecuador, a través de una familia que, en alguna medida, alegoriza la mentalidad de la clase dominante en aquel país sudamericano.

Sus manías de grandezas, sus tics decadentes, su cosmopolitismo unido a un acentuado provincianismo, sus dudas religiosas y políticas, sus alarmas ante los cambios del mundo, sus pretensiones de buen gusto y su efectiva cursilería son examinados por el novelista con moderada ironía, siguiendo, en apariencia, las huellas de la novela de costumbres del siglo XIX.

Discursos heroicos y restauracionistas alternan con escenas de frivolidad cotidiana, remilgos moralizantes con excesos de concupiscencia y en ese vaivén de contradicciones el narrador está habilitándose constantemente como observador crítico.

Duende de noche
Teobaldo Noriega
Pliegos, Madrid, 1988, 57 páginas.

El colombiano Noriega (Guacamayal, 1944) es más conocido como crítico (los lectores de nuestra revista recordarán sus páginas sobre Carlos Droguett, al cual dedicó un libro) que como poeta, aspecto en que se ofrece en este volumen, como antes en *Candela viva.*

Noriega alterna diversas temáticas: el amor y los lugares utópicos que sugiere, la evocación de la copla popular, la poesía de la memoria y del tiempo, el canto cívico y dolorido por los males de la tierra natal.

A todos estos perfiles sirve con expresión comedida y formas muy libres, que nunca arriesgan la senda perdida del experimentalismo. Su queja es constante, pero no patética: el poeta, duende de noche, avanza en la oscuridad de la historia, sin saber hacia dónde se encamina, hallando y denunciando los lugares del mundo.

La novela latinoamericana. Estudios críticos
Norma Mazzei
Filofalsía, Buenos Aires, 1988, 126 páginas.

Tres textos de muy distinto alcance y carácter aborda la profesora Mazzei en este libro: *Yo el Supremo* de Roa Bastos, *Sota de bastos caballo de espadas* de Héctor Tizón y *Aura* de Carlos Fuentes.

En el primero bucea acerca de las relaciones entre mito e historia en un discurso narrativo que funciona como ontología de la palabra. En la epopeya de Tizón busca los indicios de saberes tradicionales a través de un procesamiento «culto» de la fábula. En la *nouvelle* de Fuentes, la problemática del triple tiempo (devenir, mito, historia) en un solo trámite narrativo.

El uso de los modelos invocados (algunos narratológicos, otros filosóficos, los más frecuentes, semiológicos) permite a Mazzei transitar libremente por ellos y por la peculiaridad de cada obra, evitando ceñirse a la obediencia escolástica. El resultado es una yuxtaposición de lecturas rigurosas y sugerentes, en que se encuentran coincidencias inesperadas (el manejo de categorías míticas, por ejemplo) en tres escritores de aparente y distante diversidad.

Teoría semiológica del texto literario
Douglas Bohórquez
Universidad de los Andes, Mérida, 1986, 247 páginas.

A partir de presupuestos metodológicos claramente declarados —la semiología, el dialogismo y la intertextualidad, la carnavalización: Kristeva y Bajtín— el autor aborda un texto que considera fundacional en la moderna narrativa venezolana: *El falso cuaderno de Narciso Espejo* de Guillermo Meneses. Desarrollando tal metodología, el crítico se encuentra con los núcleos temáticos del libro : el narcisismo, la identidad del doble, una ética de la abyección.

A pesar de su medio siglo de rodaje, la obra de Meneses ha trascendido poco a la tópica de la literatura hispanoamericana fuera de su país. La Biblioteca Ayacucho le dedi

có en 1981 un volumen antológico a cargo de José Balza y esta monografía contribuye a realzar teóricamente a un autor fronterizo entre la era clásica o realista y la era moderna o experimental de las letras en Venezuela.

Aparte de sus calas textuales, este libro ofrece al lector varias bibliografías de y sobre Meneses, y las fuentes hemerográficas y doctrinarias de la investigación, de modo que el curioso o el erudito pueden internarse en aquél por varias vías.

ALA periodismo y literatura

Joaquín Roy

s/e, Madrid, 1986, 133 páginas.

En 1948, Joaquín Maurín fundó en Miami ALA (American Literary Agency), agencia literaria y periodística que dirigió hasta su muerte en 1973 y que su viuda vendió dos años más tarde. Los archivos de ALA pasaron a la universidad de Miami donde el profesor Roy estuvo estudiándolos. Producto de esa pesquisa es esta monografía.

Maurín, dirigente trosquista, preso y condenado por Franco, amnistiado en 1946, pensó en una entidad que sirviera de foro común a la inteligencia española exiliada y a los escritores latinoamericanos y aún norteamericanos vinculado a los hispánico, que se reunieran por su afinidad filosófica en el más amplio sentido de la palabra.

En ALA se juntaron Alfonso Reyes, Miguel Ángel Asturias, Waldo Frank, Germán Arciniegas, Alejando Casona, Ramón Sénder, Salvador de Madariaga, José Vasconcelos, Luis Araquistáin y tantos otros.

Roy describe con solidez informativa la trayectoria de ALA y agrega un capítulo más a la densa historia de trasculturación que supuso el exilio republicano español.

La apropiación del signo. Tres cronistas indígenas del Perú

Raquel Chang-Rodríguez

Arizona State University, Tempe, 1988, 119 páginas.

Menos afortunados que su paisano Garcilaso Inca, los tres autores aquí abordados han dejado, sin embargo, testimonios de una cultura mestiza, dramatizada por la conquista, aparte de una cantera documental preciosa sobre la Nueva Castilla de los orígenes. Se trata de Titu Cusi Yupanqui, Joan de Santacruz y Guaman Poma de Ayala.

El trauma cultural de la conquista aparece claro en estos textos, sobre todo en dos aspectos: la adopción de la escritura como lugar del discurso, con todos los componentes mágicos que el signo tiene para los incas, y el conflicto entre la cosmología cíclica de tiempo circular vigente en los Andes y la concepción lineal y acumulativa del tiempo histórico, propia del Renacimiento europeo.

Entre líneas, se ve una lectura heterodoxa de la historia, a veces falaz en cuanto a datos de lugar y tiempo, otras, útil para escuchar la voz de los vencidos.

La singularidad desnuda

Arturo Álvarez Sosa

Universidad de Tucumán, 1987, 225 páginas

El argentino Álvarez Sosa (Tucumán, 1935) cumplió en 1982 los treinta años de actividad poética, iniciada en *Aguasol.* Adscrito a una poética de contornos amplios como la del cincuenta argentino, su voz se va decantando en libros posteriores: *El errante, Cuerpo del mundo, Agua viva* y *Campo de creación.* La temática cosmológica, una expresión neoclásica con memoria surrealista y acentos nerudianos la caracterizan rápidamente.

El libro reúne la obra poética de Álvarez Sosa de modo que se la puede considerar, por primera vez, en conjunto. La edición forma parte de un ambicioso plan bibliográfico de la flamante editorial universitaria tucumana: dar lugar a las voces de la literatura producida en la región (no necesariamente regional, desde luego) para compensar los vacíos bibliográficos que una vida editorial excesivamente concentrada en Buenos Aires produce en la literatura argentina.

Identità e metamorfosi del barocco ispanico

Giovanna Calabrò (editor)

Guida, Napoli, 1987, 266 páginas.

Entre el 15 de marzo y el 30 de abril de 1985, la universidad de Nápoles organizó unos encuentros bajo la denominación temática de este libro y en el contexto de la exposición anual «La civilización del Seiscientos en Nápoles».

Las ponencias han sido agrupadas en dos bloques. El primero se dedica al barroco en España y en él colaboran Giovanna Calabrò, José María Díez Borque, Mario di Pinto, An-

tonio Gargano, Alberto Porqueras Mayo, María Grazia Profeti, Carmelo Samonà, Lore Terracini e Iris Zavala. En el segundo, se reúnen trabajos sobre el barroco hispanoamericano que suscriben Julio Ortega, Dario Puccini y Severo Sarduy.

Desde esta orilla. Poesía cubana del exilio

Elías Miguel Muñoz

Betania, Madrid, 1988, 76 páginas.

Nacido en Camagüey en 1954, Muñoz emigra en 1968 a España y trabaja en este país y en Estados Unidos. Es autor de *El discurso utópico de la sexualidad en Manuel Puig* y la novela *Crazy love.*

En el presente estudio, Muñoz aborda una muestra de poetas cubanos exiliados (26 en total), nacidos entre 1941 y 1961. No constituyen una escuela ni menos aún esa categoría inasible de una generación. Los reúnen su carácter de exiliados y el gusto de Muñoz como lector. Son sus «buenos» poetas.

Ante tan nutrido corpus, el ensayista despliega algunas inquisiciones temáticas: el habla del exilio, la imagen de la patria y su confirmación insular, la relación entre el afuera y el adentro del emigrado, la mujer exiliada, la configuración de una realidad al margen del país de exilio y la posibilidad de una literatura cubana de contexto americano. A modo de conclusión, quepa copiar estas afirmaciones: «Al escritor cubano-americano, como al chicano, lo define su rebeldía, su diálogo constante con la sociedad donde le toca crecer y con los discursos monológicos que lo dominan y lo excluyen. El escritor cubano-americano admite su déficit de acontecer, sus ambivalencias».

Otros poemas

Héctor Yánover

El Imaginero, Buenos Aires, 1989, 87 páginas.

Nacido en 1929, cordobés afincado en Buenos Aires, Yánover se adscribe fácilmente a la poética argentina del sesenta, fuertemente impregnada de vallejismo, de populismo, de inquietud social y de aproximación a los lenguajes de los mass-media. Como a todos los poetas verdaderos, le ha ocurrido irse quedando solo consigo mismo, desprendiéndose de grupos generacionales y escuchando la voz auténtica, o sea extraña, que se oye, a veces, en el silencio del habla donde nace el poema.

Esta colección de piezas suyas se orienta, entonces, hacia la meditación del quehacer poético sobre sí mismo. También hay poemas de amor, cívicos, metafísicos. Pero lo mejor de este *Imaginero* es una púdica reflexión sobre las glorias y las indigencias de la palabra poética. Un solo y apretado ejemplo:

¿Y todo no será más que aprender a oírse a sí mismo,
a lograr un diálogo armonioso
con ése que debiera ser «de los nuestros»
y suele llegar a ser nuestro peor enemigo?

The late poetry of Pablo Neruda

Christopher Perriam

Dolphin Book, Oxford, 1989, 198 páginas.

Entre 1958 y 1972 realiza Neruda el indeliberado período final de su obra. Es una etapa dominada, como dice Periam, por el mar, el paisaje de la tierra natal y la soledad. Acaso, temas recurrentes en el poeta chileno, pero que ahora se muestran como contemplación cosmológica, como vida vivida, como obra cumplida que se aleja de sí mismo en el despojamiento final.

Cerrando su ciclo vital y poético, Neruda vuelve a su punto de partida, a la poesía del yo y de la identidad. Mas, en lugar de ser un muchacho para quien la vida es una fantasía prospectiva, es un anciano para el cual la vida ya ocurrió. Y así, con minucia, lo examina el ensayista a través de libros como *Geografía infructuosa, La rosa separada, Jardín de invierno* y *El mar y las campanas.*

Montaje por corte

Osvaldo Gallone

Puntosur, Buenos Aires, 1988, 192 páginas.

Tras *Crónica de un poeta solo* y *Ejercicios de ciego,* el argentino Gallone ofrece este texto en el cual coexisten diversos niveles textuales: la crónica del último día de Pier Paolo Pasolini, la recreación de su personalidad novelesca, un inserto (los amores de Abril y Rocco, de fin sangriento), evocaciones del discurso pasoliniano (poemas, montajes de films) y un diálogo acerca del libro mismo entre el autor y el crítico Jorge B. Rivera.

Gallone recrea a un Pasolini obsesionado por la restauración de la sacralidad en un mundo radicalmente profanizado. Una religiosidad sin dogmas ni revelaciones, devota de ciertos rituales primitivos y de toda magia disimulada por lo cotidiano: la palabra poética, la sexualidad, las penumbras de lo marginal, el crimen. Víctima y héroe de todo ello, Pasolini se convierte en el protagonista de un rito mortífero, del cual participa, sin saberlo, toda una sociedad.

La vida no es sueño

Ricardo Feirstein

La Flor, Buenos Aires, 1987, 197 páginas.

Poeta, cuentista y autor de una trilogía novelesca, *Sinfonía inocente*, el argentino Feierstein vuelve al relato breve en este volumen donde la ironía implacable de una visión desencantada del mundo social y encantada en su propio juego de lucidez, recorre diversos aspectos de la cotidianeidad argentina en la década del setenta.

Junto a la obviedad de las cosas públicas (un modelo de coche, un viaje de turismo, una sesión de cine) aparecen intersticios de locura, secretas vocaciones criminales, chovinismo e inseguridad en la mentalidad colectiva. Todo ello es servido con una atenta escucha al habla de la gran ciudad, un manejo igualmente atento de los tópicos de la comunicación y su falseamiento diario, una sutil intervención de la violencia como una suerte de dogmática menor de la vida contemporánea.

B.M.

Significados de la realidad

Rodolfo Alonso, cuya vasta obra poética es bien conocida, así como la crítica y los trabajos de traducción, revela aquí[1] una faceta creativa ignorada por sus lectores: el cuento.

[1] El fondo del asunto, *de Rodolfo Alonso. Torres Agüero Editor, Buenos Aires, 1989, 80 páginas.*

Alonso parece partir de la premisa de que cualquier suceso tiene una posibilidad de ser narrado, de convertirse en lenguaje, «sónidoescritura». Si el autor aprende a ver a su alrededor puede convertir en relato un acontecimiento en apariencia no trascendente, extrayendo del instante el poder del signo. Ni siquiera es necesaria una simbología, ella surgirá por sí misma desprendida de la experiencia.

Este libro podría compararse con una cámara fotográfica: el autor ha retratado el instante más que a los personajes o las formas de actuar: «Ahora la línea de sombra me llega a las rodillas. Pronto se encontrará con la que cae ya abajo de mi cintura y entonces será casi de noche, al menos para mí. Porque afuera todavía hay sol aunque aquí ya esté oscuro. Ese fue otro de los auténticos descubrimientos de mi infancia. No olvidaré nunca el primer día que vi llover con sol. La sorpresa del granizo o el primer sonar de la lluvia repiqueteando sobre un vehículo en marcha.»

Vemos que no hay juicio ni transfiguración, sino simplemente enunciado. En el relato *En el correo*, la acción de recortar y pegar estampillas se suspende en el tiempo, adquiere caracteres principales y absurdos. Es la mirada detenida de la que habla Robbe-Grillet, la descripción de elementos fragmentarios, una fractura de la realidad para que la realidad se convierta después en contratema.

Los personajes son generalmente abstractos: un hombre puede ser todos los hombres y cualquier hombre. Alonso no abusa de la fantasía. Comúnmente, la fantasía está unida a pautas reales, a lo existencial del lenguaje, a los objetos concretos y crea una nueva realidad dentro de la misma circunstancia.

Como en su poesía, no pretende tomar a la vez todas las cosas de la existencia. De aquellas que considera, subraya su propia realidad y su propio alcance. El hombre gris, el hombre de la ciudad, que transita en busca de un empleo hasta la situación límite del asesinato masivo desfilan por estas páginas. Destacamos el cuento *Una lección de moral* por el eficaz juego de imaginación y tiempo. En suma, podemos decir que en este breve pero sustancioso libro el autor, más que expresar una realidad, quiere significarla. Esto es en verdad lo que trasciende de sus narraciones.

Elizabeth Azcona Cranwell

INSULA 506-507



REVISTA DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS / FEBRERO - MARZO 1989

ANTONIO MACHADO
1875 1939



Foto: Alfonso

AÑO XLIV

ÍNSULA, LIBRERÍA, EDICIONES Y PUBLICACIONES, S.A.

REDACCIÓN Y ADMINISTRACIÓN:

CARRETERA DE IRÚN, KM. 12,200 (VARIANTE DE FUENCARRAL) 28049 MADRID TEL. (91) 734 38 00

DEP. LEG.: M.-210-1958
ISSN: 0020-4536

PRECIO DE ESTE NÚMERO:

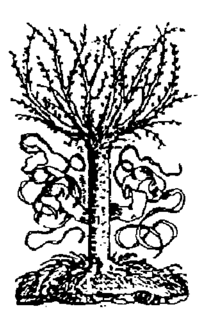
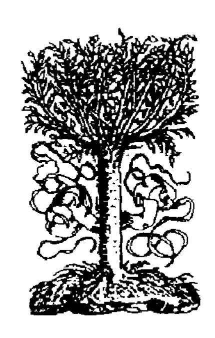
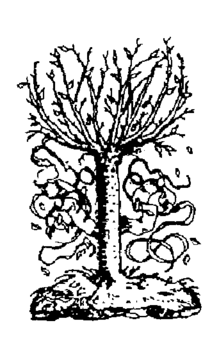
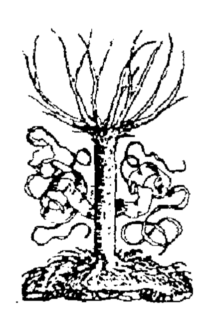
900 PESETAS (INCLUIDO IVA)

PRECIOS PARA ESPAÑA:

AÑO (12 NÚMEROS): 4.100 PTAS.
SEMESTRE: 2.000 PTAS.
AÑO (12 NÚMEROS) ATRASADO: 4.780 PTAS.
NÚMERO ATRASADO: 450 PTAS.

PRECIOS PARA EXTRANJERO (AVIÓN):

AÑO (12 NÚMEROS):
EUROPA: 6.000 PTAS.
AMÉRICA / ÁFRICA: 7.250 PTAS.
RESTO DEL MUNDO: 8.200 PTAS.

PENSAMIENTO IBEROAMERICANO

Revista de Economía Política

Revista semestral patrocinada por el Instituto de Cooperación Iberoamericana (ICI) y la Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL). Programa patrocinado por el Quinto Centenario del Descubrimiento de América

Número 15 **Enero-Junio 1989**

SUMARIO

EL TEMA CENTRAL: «NUEVOS PROCESOS DE INTEGRACION ECONOMICA»

Y LAS SECCIONES FIJAS DE

• **Reseñas Temáticas:** Examen y comentarios —realizados por personalidades y especialistas de los temas en cuestión— de un conjunto de artículos significativos publicados recientemente en los distintos países del área iberoamericana sobre un mismo tema.

— Suscripción por cuatro números: España y Portugal, 5.300 pesetas; Europa, 45 dólares; América Latina, 40 dólares y resto del mundo, 50 dólares.

Instituto de Cooperación Iberoamericana
Revista Pensamiento iberoamericano
Avenida de los Reyes Católicos, 4
28040 Madrid
Teléfono: 244 06 00 (Ext. 300)
Télex: 412 134 CIBC E



Colección Antología del pensamiento político, social y económico de América Latina

Dirigida por Juan Maestre Alfonso, con la colaboración de AIETI

TITULO	P.V.P.	P.V.P. + IVA
1. JUAN BAUTISTA ALBERDI Edición de **Aníbal Iturrieta y Eva García Román** 1988. 159 páginas. Rústica.	1.100	1.166
2. JOSE MARTI Edición, selección y notas de **María Luisa Laviana Cuetos** 1988. 116 páginas. Rústica.	1.100	1.166
3. VICTOR R. HAYA DE LA TORRE Edición de **Milda Rivarola y Pedro Planas** 1988. 167 páginas. Rústica.	1.100	1.166
4. JOSE CARLOS MARIATEGUI Edición de **Juan Marchena** 1988. 122 páginas. Rústica.	1.100	1.166
5. ERNESTO «CHE» GUEVARA Edición de **Juan Maestre** 1988. 168 páginas. Rústica.	1.100	1.166
6. JOSE VASCONCELOS Edición de **Justina Saravia** 1989. 130 páginas. Rústica.	1.100	1.166



Colección Hispana

Esta colección versa sobre el influjo hispánico en los Estados Unidos, tanto desde el punto de vista histórico como, particularmente, en relación con los problemas —culturales, sociales, políticos— de las minorías hispanas en la sociedad norteamericana.

TITULO	P.V.P.	P.V.P. + IVA
HISPANOS EN LOS ESTADOS UNIDOS Edición a cargo de **Rodolfo J. Cortina y Alberto Moncada** 1988. 323 páginas. Rústica.	1.800	1.908
PRESENCIA ESPAÑOLA EN LOS ESTADOS UNIDOS **Carlos M. Fernández Shaw** 2.ª edición aumentada y corregida. 1987. 980 páginas. Rústica.	3.000	3.180
NORTEAMERICA CON ACENTO HISPANO **Alberto Moncada** 1988. 186 páginas. Rústica.	1.800	1.908
SAN ANTONIO, TEXAS, EN LA EPOCA COLONIAL (1718-1821) **M.ª Esther Domínguez**	2.000	2.120
LOS HISPANOS Y LA POLITICA NORTEAMERICANA **Alberto Moncada y Juan Oliva**	1.800	1.908

EN PRENSA:

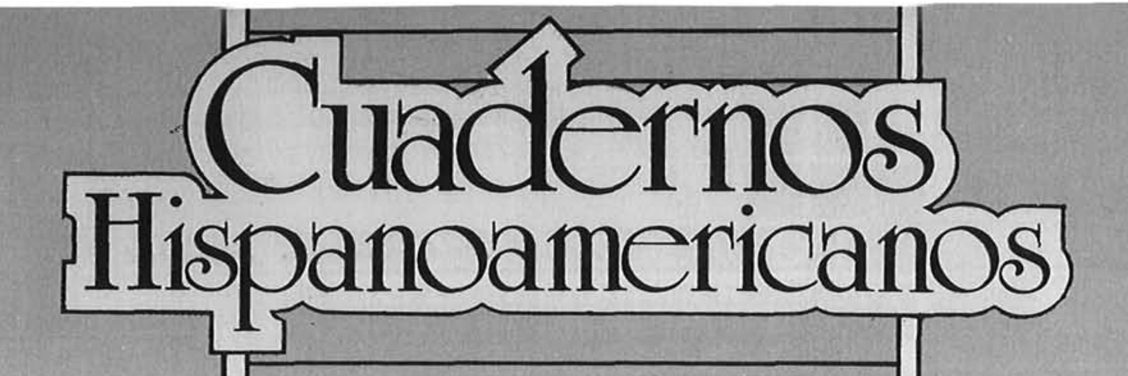
MEDIOS DE COMUNICACION DE MASAS E HISPANOS
Ponencias Congresuales

LENGUA Y CULTURA EN PUERTO RICO
Seminario ICI-ORI-Universidad de Puerto Rico.

Edita:

AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACION INTERNACIONAL

Ediciones Cultura Hispánica
Avda. de los Reyes Católicos, 4. 28040 MADRID
Tel. 583 83 08



BOLETIN DE SUSCRIPCIÓN

Don ....

con residencia en ....

calle de ...., núm. .... se suscribe a la

Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ....

a partir del número ...., cuyo importe de .... se compromete

a pagar mediante talón bancario a nombre de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

.... de .... de 199........

El suscriptor

Remítase la Revista a la siguiente dirección: ....

....

PRECIOS DE SUSCRIPCIÓN

		Pesetas	
España	Un año (doce números y dos volúmenes de «Los Complementarios»)	5.500	
	Ejemplar suelto....................................	500	
		Correo ordinario $ USA	*Correo aéreo $ USA*
Europa	Un año	65	75
	Ejemplar suelto....................................	5	7
Iberoamérica	Un año	60	90
	Ejemplar suelto....................................	5	8
USA, África Asia, Oceanía	Un año	65	100
	Ejemplar suelto....................................	5	9

Pedidos y correspondencia:

Administración de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Instituto de Cooperación Iberoamericana

Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria

28040 MADRID. España. Teléfonos 583 83 96 y 583 83 99



INSTITUTO DE COOPERACIÓN IBEROAMERICANA

